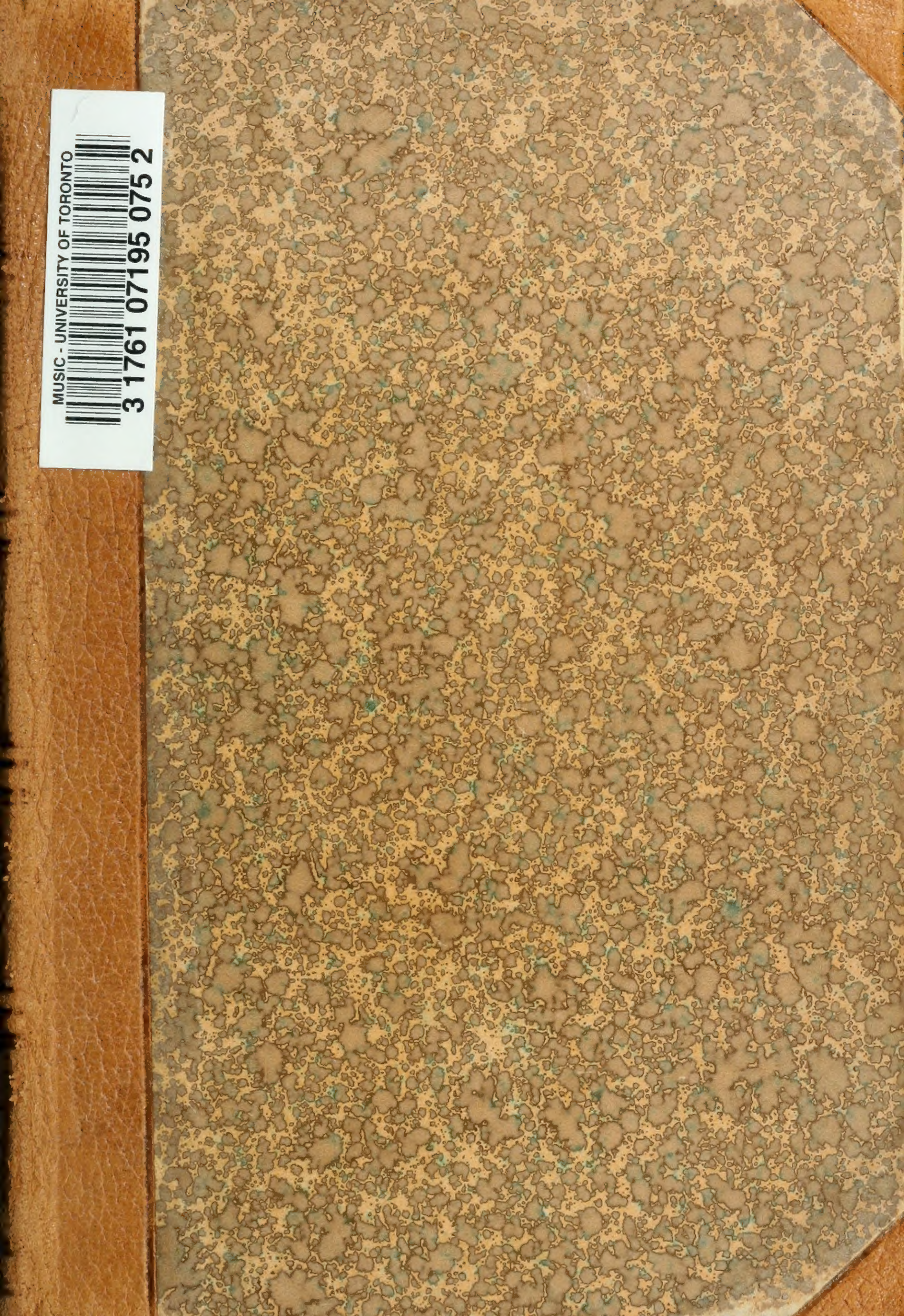
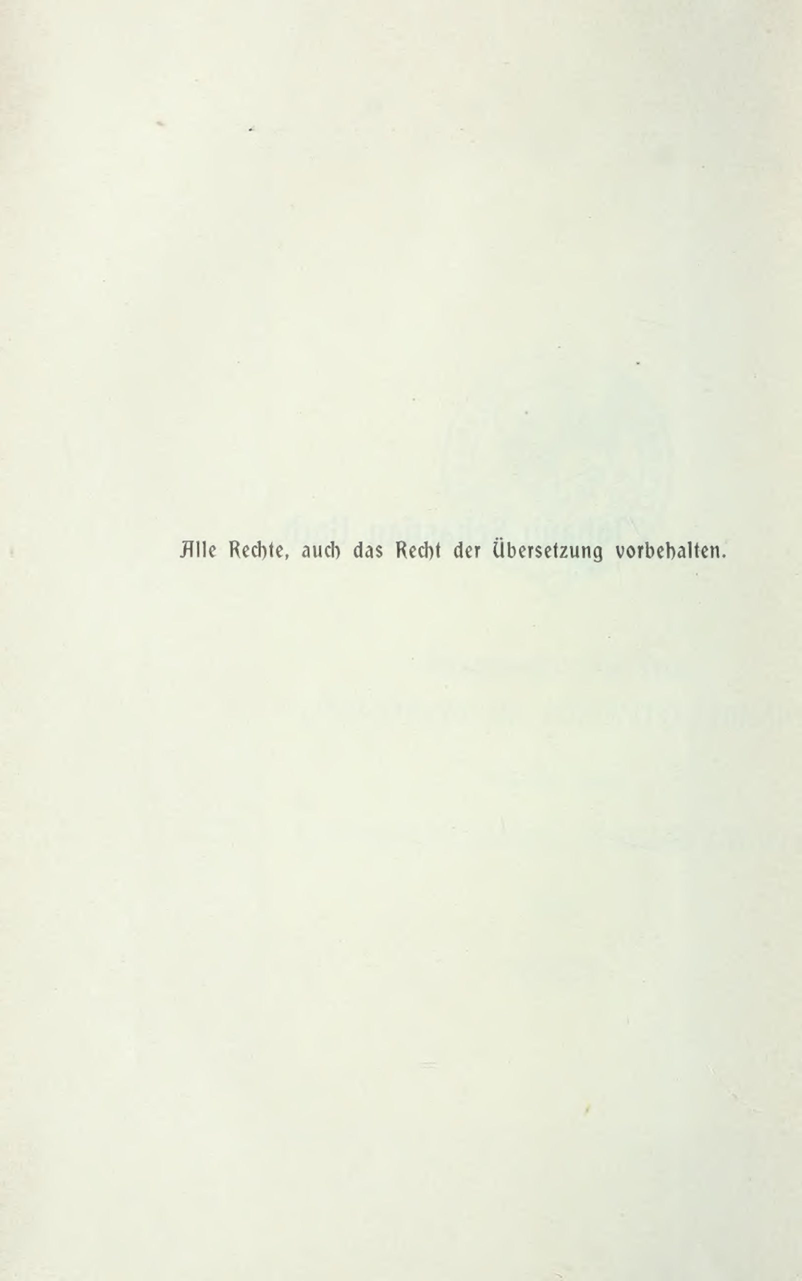
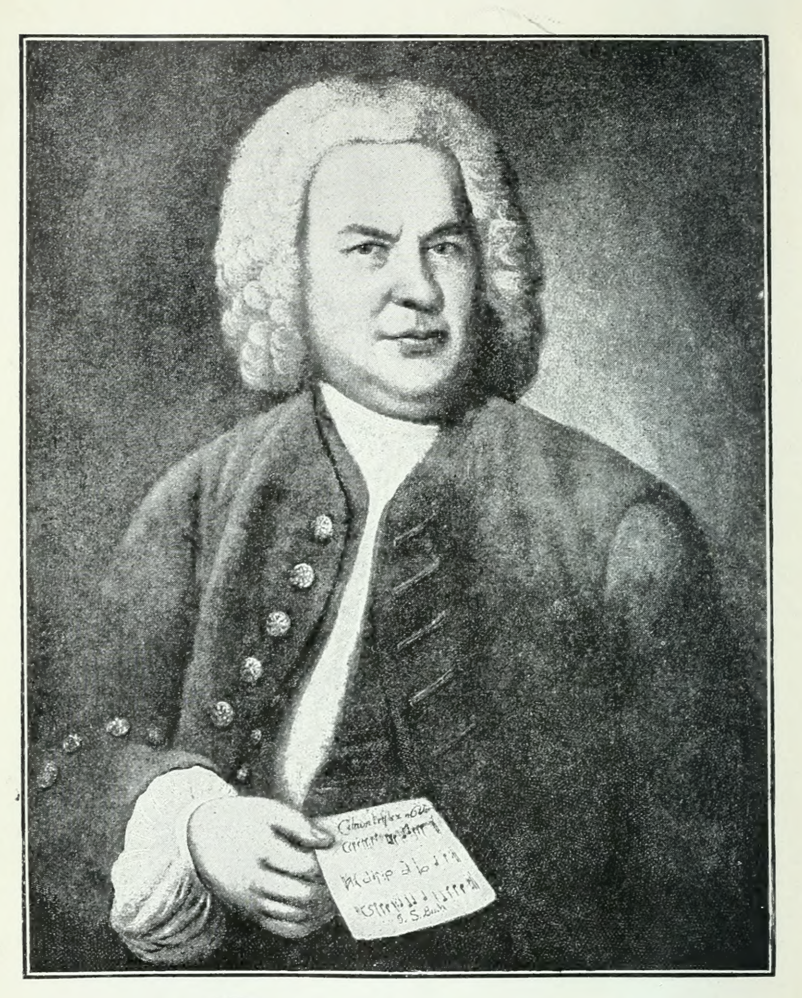

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07195 075 2



Johann Sebastian Bach.





da Gio: Bast: Bach. Org: Mulhusino.

Johann Sebastian Bach.

Ölgemälde von G. Hausmann in der Leipziger Thomasschule.
Der Namenszug aus der Zeit von Mühlhausen.

Johann Sebastian Bach.

Ein Lebensbild

von

Hermann Barth.

Mit elf Bildern.



Berlin.

Alfred Schall,

Königliche Hofbuchhandlung.

Verein der Bücherfreunde.

Zu welchem Zweck ward uns Musik gegeben?
Ists nicht, der Menschen Seele zu erfrischen
Nach ernstem Studium und der Arbeit Müh!

Shakespeare.



Herrn Professor Dr. Karl Schirmer,

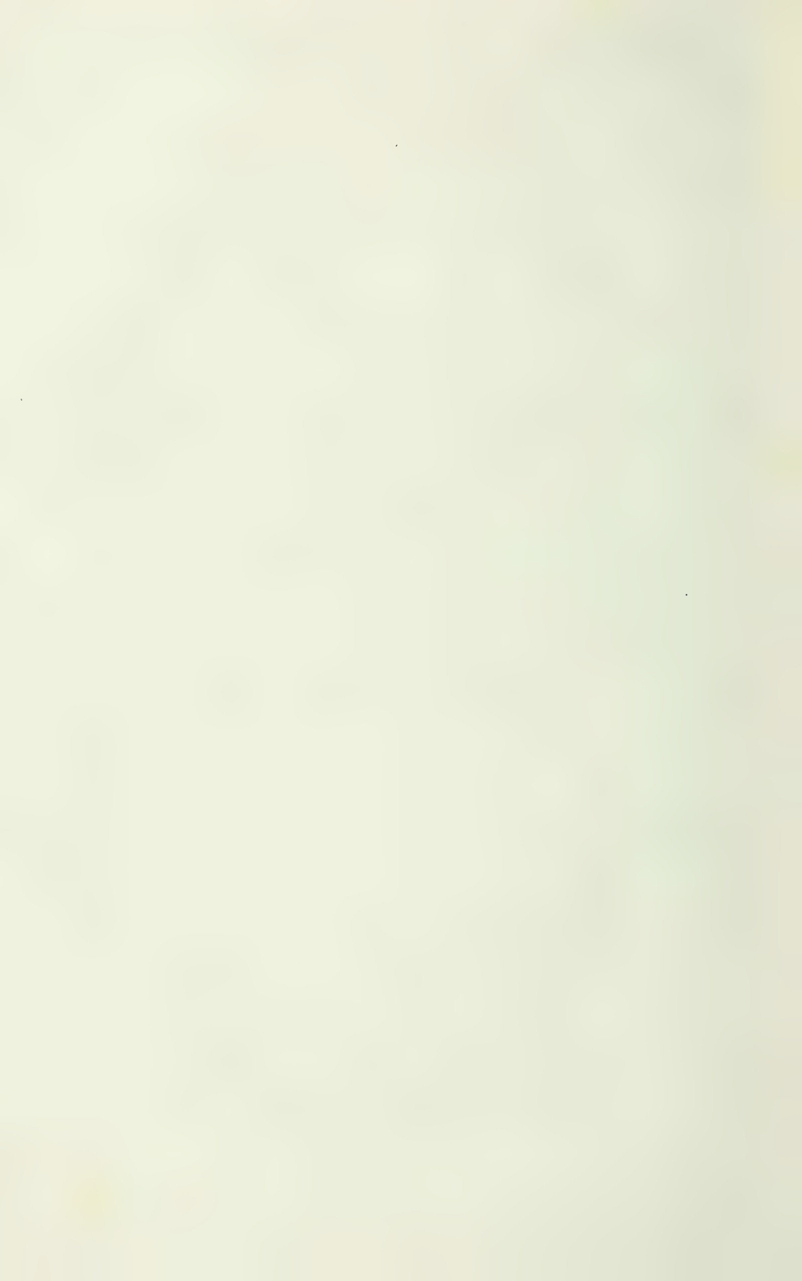
Direktor des Realgymnasiums
in Magdeburg.

dem lieben Lehrer und Freunde,

als ein Zeichen

dankbarer Verehrung.

Der Mensch hat nichts so eigen,
So wohl steht nichts ihm an,
Als dass er Treu erzeigen
Und Freundschaft üben kann.



Vorwort.

Mit großen Männern Umgang pflegen, reißt selbst zu höheren Gedanken fort und bringt zu eignen schöneren Zielen. Mit ihrem gewaltigen Schaffen sich befassen, ihr Können und Wollen betrachten, das wirkt erhebend, veredelnd auf unser Sein und Streben.

Nicht jeder ist in der Lage, die große Bachlitteratur darunter das epochemachende Meisterwerk von Spitta, zwei voluminöse Bände von zweitausend Seiten, durchzuarbeiten. Dies Buch will kurz und knapp, freundlich und leicht Bach dir nahebringen, lieber Leser, dich über den Mann orientieren, der immer mehr unserem Volke lieb und verehrungswürdig, dessen unsterbliche Größe, dessen Einfluß auf alle Zeiten erst jetzt mehr und mehr erkannt wird.

Wenn aber das Buch dazu beitragen sollte, den großen Genius eines Bach lieb zu gewinnen, für ihn sich zu begeistern, von ihm gefesselt zu werden, und noch mehr Anhänger der immer wachsenden Bachgemeinde zuführen, wenn es dann Anregung und Lust geben sollte, doch weiter zu suchen und sich genauere Kenntnisse zu verschaffen, so will ich zufrieden sein.

Patmos-Tusculum,
den ersten Advent 1901.

Hermann Barth.

Litteratur.

Nekrolog in L. Chr. Mizlers Musikalischer Bibliothek Bd. IV, 1. Leipzig, 1754. S. 158—176, verfaßt von Bachs zweitem Sohne Karl Philipp Emanuel und einem Schüler des Meisters Johann Friedrich Agricola.

E. L. Gerber, Historisch Biographisches Lexikon der Tonkünstler. 1. Sp. 86 fgg. Leipzig, 1790.

J. N. Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst. Leipzig, 1802, neue Ausgabe 1855.

C. L. Hilgenfeld, Johann Sebastian Bachs Leben, Wirken und Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. Leipzig, 1850.

C. H. Bitter, Johann Sebastian Bach. 2. Auflage. 4 Bde. Berlin, 1880—1881.

Ph. Spitta, Johann Sebastian Bach. 2 Bde. Leipzig, 1873. 1880.

R. Batka, Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1892.

J. Th. Mosewius, Johann Sebastian Bach in seinen Kirchenkantaten. Berlin, 1845.

— Johann Sebastian Bachs Matthäuspassion. Berlin, 1852.

W. His, Johann Sebastian Bach. Forschungen über dessen Grabstätte, Gebeine und Antlitz. Leipzig, 1895.

— Anatomische Forschungen über Johann Sebastian Bachs Gebeine und Antlitz nebst Bemerkungen über dessen Bilder. Abh. d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss., math.-phys. Kl. Bd. 22, November 1895.



Einleitung.

Es sind bereits über 150 Erdenjahre verflossen, seit der unsterbliche Thomaskantor von Leipzig aufgehört hat, sein Sehnen und Streben nach Gott in irdische Töne zu gießen, und droben in volleren Akkorden sein heiliges Weihelied singt, den gewaltigen herbsüßen himmlischen Preisgesang.

Richard Wagner hat Bachs Wirken „die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit unseres Volkes" genannt. „Oft habe ich erklärt," sagt er, „daß ich die Musik für den rettenden guten Genius des deutschen Volkes halte, und es war mir möglich, dies an der Neubelebung des deutschen Geistes von Bach bis Beethoven nachzuweisen: sicherer als hier gab sich auf keinem anderen Gebiet die Bestimmung des deutschen Wesens, die Wirkung seiner Eigenart nach außen kund. Wollen wir uns die überraschende Wiedergeburt des deutschen

Geistes auch auf dem Felde der poetischen und philosophischen Litteratur erklären, so können wir dies deutlich nur, wenn wir an Bach begreifen lernen, was der deutsche Geist in Wahrheit ist, wo er weilte und wie er rastlos sich umgestaltete, während er gänzlich aus der Welt entschwunden schien.“ Mit vollem Recht. Statt die Erneuerung der deutschen Volksart von den großen Klassikern des Wortes ab anzusetzen, müssen wir sie besser mit diesem Altmeister im Reiche der Töne anheben. Bach ist nicht nur eine Säule des Evangeliums, er hat auch seine Bedeutung für die deutsche Kultur, er ist auch ein Heros des Vaterlandes.

Eine grauenvolle Verwüstung hatte der dreißigjährige Krieg den deutschen Landen gebracht: Glück und Wohlstand wandelte er in Stadt und Dorf in trostlose Zerrüttung aller Verhältnisse: geplünderte, verbrannte, vom Erdboden verschwundene Dörfer, ausgeraubte Städte, verwüstete, zertretene, blutgetränkte Fluren, die Männer siech oder erschlagen, Weib und Töchter mißhandelt, auch die Gotteshäuser entehrt und geschändet, so geht Deutschland aus dem Kriege hervor. Trauriger noch war die Verrohung des Geistes, die er im Gefolge hatte: Erschöpfung der geistigen und sittlichen Energie, ein entartetes haltloses Geschlecht, das in dumpfer Apathie, stumpfer Gleichgültigkeit dahinlebte — oder der Rückschlag nach dem Mangel der verflossenen Zeit, nach all dem ausgestandenen Elend war ein wild ausartendes Genußleben. Die Zeit himmelstürmender Thatkraft, das

ideale Wesen des deutschen Volkes schien unwiederbringlich dahin, dem deutschen Aar schienen die Flügel lahm und schlaff herabzuhangen. Da blieben in all der Verwüstung als verborgene triebkräftige Keime einer neuen Zeit nur der evangelische Glaube und die Musik.

Die kindliche Ergebung in Gottes Willen führte zu der glorreichen Erhebung des Vaterlandes, nicht jene feige an der Zukunft verzweifelnde, sondern die ihres endlichen Sieges mit Gott gewisse willensstarke Ergebung in die höheren Gedanken dessen, der allein die rechten Zwecke aller tiefen Leiden der Menschen und der Völker weiß und die Stunde der Umkehr bereit hat, wenn es am besten ist. Während die Mehrzahl der Theologen in nüchternem Schulgezänke sich ergeht und steif und kühl bis ans Herz hinan nur für Wortklaubereien Zeit und Verstand hat, besinnen sich da gerade weite Kreise auf die ewigen Wahrheiten des Glaubens, die fest über allen Parteisätzen thronen: über alles Weltliche hinaus, das so nichtig, das so flüchtig die Zeit entführt, richten sie den Blick droben auf das Ewige, Unvergängliche, das nicht wanken noch fallen kann, und suchen Trost und Erhebung in der Zuversicht, daß alles, Freud und Leid der Menschenkinder, in des großen Gottes und Vaters treuer Hand ruht. So gewinnen sie sich Seelenkraft, die zu neuem Leben verhelfen sollte.

Aber neben diesen, auf dem Leben in und mit Gott sich neu erbauenden Seelen war es die deutsche Musik, die dem deutschen Geiste wieder hoch half.

Wie hatte die Predigt der Töne doch Luthers Lehre verbreitet: der Gemeindegesang gab dem Fluge des Geistes zu Gott Schwingen, Kraft und Stärke im Streit, das Bewußtsein der Gemeinschaft den Zagenden. Und den Choral gewissermaßen plastisch hervortreten ließ die Orgel: ihre Pflege ist darum unmittelbar mit der Pflege des Chorals verbunden. In dieser deutschen Musik also, Choralgesang und Orgelkunst, blieb auch jetzt deutsche Art wach.



Man hat Bach mit Klopstock in Parallele gestellt: beide schreiben auf der Grundlage des christlichen Glaubens mit urdeutschem innigem Empfinden. Batka*) will besser Bach mit Leibniz zusammenhalten. Der verstandesklare Philosoph und der tiefsinnige Künstler bieten viele Punkte für diesen Vergleich. Der Vertreter der Wissenschaft wagt ebenso in dieser Wissenschaft scharfdenkend einen wuchtigen Stoß vorwärts wie der andere die Kunst mit einem Ruck auf eine höhere Stufe hinaufreißt, beide pflanzen auf ihrem so verschiedenen Felde neues an. Dabei beide nicht einseitig: der Mann mit dem klaren Denken ein Freund des Pietisten Spener, der mystischtiefe Bach ein Anhänger der starren Orthodoxie.

Ich selbst halte Bach mit Dürer zusammen. Ich finde, daß eine Reihe Züge beiden gemeinsam sind. Auch Dürers Urgroßvater, Albrecht Dürer der Ältere,

---

*) a. a. O. S. 13.

dürfte aus einer in Ungarn eingewanderten deutschen Familie stammen, so daß des Meisters Vater, als er nach Deutschland kam, nur in sein altes Vaterland zurückgekehrt wäre, wie auch Bachs Urahn aus Deutschland nach Ungarn und hernach wieder zurück wandert — doch jene Annahme steht bei Dürer nicht fest, und es hat ja eine nebensächliche Bedeutung. Auch auf die ausgesprochen erbliche Neigung zur Kunst lege ich kein Gewicht, sowie darauf, daß in frühester Jugend Dürer schon in des Vaters Werkstätte arbeitete und sein Geist dort die für das Leben und Wirken entscheidende Richtung bekam; es sind äußerliche Dinge, wo das große Wesen und die Werke der beiden Meister selbst für den Vergleich sprechen. Der Schwerpunkt der Dürerschen Kunst liegt in des Mannes ungewöhnlicher Persönlichkeit, der überwältigenden Kraft seines leidenschaftlichen seelischen Empfindens, der rein menschlichen und streng sittlichen Bildung seines Geistes, der Kindlichkeit seines reichen Herzens, dem Adel der Gesinnung: das sind die Eigenschaften, die sich in all seinen Leistungen aussprechen. Dürers Größe liegt darin, daß die ganze Welt sich in seiner Seele abspiegelt und durch ihn in einer seinem Geiste entsprechenden bunten Färbung wieder hervortritt. Dürer — diese erstaunliche Folge von allbewunderten Meisterwerken — da ist Fülle der Phantasie und Erfindungsgabe und Gestaltungskraft, da ist lebendige und harmonische Anordnung. Dürers Vielseitigkeit steht fast ohne Beispiel da. Er war Maler, Kupferstecher und Zeichner, aber er ver-

stand sich auch auf Architektur und Bildhauerei; seit Einführung der Feuerwaffen der erste Schriftsteller über Festungsbau, ward er an Scharfblick und Erfindungsgabe von keinem der gleichzeitigen Ingenieure übertroffen, (seine vollkommen eigenartigen Ideen enthalten bereits alle bei den neuen deutschen Befestigungen maßgebenden Gedanken.) Dazu verdient er auch als Schriftsteller Beachtung. Und dieser Mann hat auf die ganze deutsche Kunst, ja auf die Kunst aller Völker der Geschichte damals einen gewaltigen Einfluß sich errungen. Aber ist das nicht Johann Sebastian Bachs Charakteristik, die ich hier gebe? Menschenkinder gleichen sich ja nie aufs Haar, aber dieser Vergleich, den ich gezogen habe, ist so eben und richtig, daß ich mit dem besten Grund sagen darf: Dürer und Bach, diese beiden grunddeutschen Meister, gehören nebeneinander.*)



Bach ein Riese des Geistes, einer der größten Meister aller Zeiten, ja in gewissem Sinne vielleicht der größte, der je lebte. Er einer von denen, die nicht übertroffen werden können, weil sich in ihnen das musikalische Empfinden und Können einer ganzen Epoche gleichsam verkörpert. Palestrina, Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner

*) Auch ihre Werke hatten das gleiche Schicksal: wieviel unersetzliche Verluste beklagen wir bei unserem Meister der Töne, und — auch Dürers Meisterwerke wurden als „alte papistische Bilder" verschleudert.

— diese Namen stellen die Geschichte der Musik selbst dar, um diese Namen ranken sich alle Akkorde, die uns je beglücken und erschüttern, gleichwie streng und ernst blickender Epheu und lachende Kletterrosen oder Lindenlaub um die festen Stützen der Parklaube emporwuchern und von ihnen die Richtung gewiesen bekommen, wie das Schattenplätzchen zu gestalten sei. Aber Bach hat eine besondere Bedeutung, sein Name strahlt vor allen andern Namen, seine beispiellose Größe besteht darin, daß die Stilgattungen zweier ganz verschiedenen Weltzeitalter der Kunst zugleich eben in ihm zu hoher Kultur gelangt sind, so daß er zwischen beiden wie ein gewaltiger Markstein steht, in beide riesengroß hineinragend. In ihm kommt die ganze alte Periode der polyphonen Musik, des kontrapunktischen imitatorischen Stils zum Abschluß und krönenden Schlußstein, auf ihm aber baut sich andrerseits durchweg die moderne harmonische Musik auf, die ganze neue Instrumentalmusik gründet sich eigentlich erst auf ihn. Er diese geniale Individualität, der Anregungen und Gesetze der Kunst gab, daß alle folgenden Zeiten daran zehren und wie aus einem ewigen Quellborn frischen Wassers immer wieder sich erquicken können.

— — — — — — — — — — — — — — —

Von Zeit zu Zeit, sagt Karl Maria von Weber, sendet die Vorsehung Heroen, die den gemächlich von einem Jünger auf den andern vererbten Kunstschlendrian und seine Modeformen mit gewaltiger Hand erfassen und so ein Neues gestalten, das nun

lange in Jugendfrische vorbildlich wieder weiter wirkt, mit Riesenkraft seiner Zeit den Anstoß bringt und den Heros, der es von sich ausströmen ließ, zum Licht- und Mittelpunkte dieser Zeit und dieses Geschmackes erhebt. Ruhig und klar erwägend fährt Weber in seinen Worten fort: In der Regel vergißt man dabei, ungerecht genug, daß diese Riesengeister doch auch nur Kinder ihrer Zeit waren, und daß viel Treffliches schon da vorhanden sein mußte, wo so weithin leuchtend Großes sich bilden konnte. Dann aber sagt Weber enthusiastisch: Bach gehört zu diesen Kunstheroen. Von ihm strömte so viel Neues und in seiner Art Vollendetes aus, daß seine Vorzeit fast in Dunkelheit verschwand, ja daß, sonderbar genug, sein Zeitgenosse Händel wie einer andern Epoche angehörig betrachtet wird.



In keiner Kunst, in keiner Litteratur, in keiner Wissenschaft hat eine einzelne Familie solchen Ruhm erlangt, weder durch die Zahl der Glieder, die sich demselben Ziele widmeten, noch durch das Talent und die Technik, die sie erwarben, wie die Familie Bach in der Musik: zerstreut über $2^1/_4$ Jahrhunderte sind es wenigstens fünfzig Musiker an der Zahl, die dieser genialen Familie angehören.

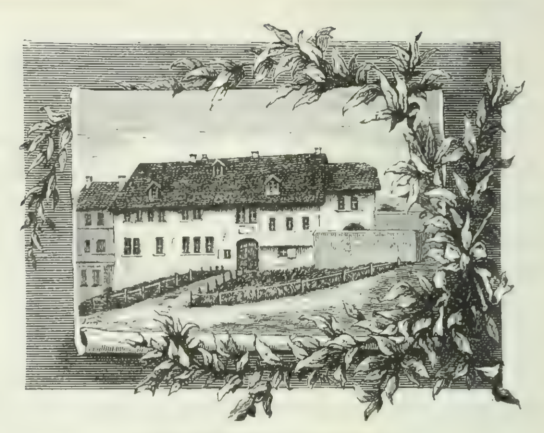
Der große Sebastian Bach selbst und seine Söhne legten auf ihre altkünstlerische Herkunft ein großes Gewicht, und wir besitzen als Beweis dafür noch handschriftliche Familienchroniken und Stammbäume,

zu denen Johann Sebastian selbst, wie sie erzählen, den Anfang gemacht hat.

Der Name Bach nimmt einen breiten Raum in einer Musikencyklopädie ein. Eine seltene Fülle und Ausdehnung überrascht uns beim Einblick in das Bachsche Geschlecht, wunderbar diese physische und genialische Ausbreitung der Familie. Da viele Glieder durchaus denselben Namen tragen, so wird nie die alphabetische Aufzählung für sie gewählt, sondern überall werden sie in genealogischer Reihenfolge angeführt. Die ganze Familie als solche tritt in der Musikgeschichte auf, und das Wachsen und Wirken des musikalischen Talentes in ihr kann nicht unbesprochen bleiben, wenn man des einen, des größten aus dem Geschlecht, des unvergleichlichen Johann Sebastian gedenkt.

Wie bei den großen italienischen Malern kann man in dieser Familie den Beweis für die Erblichkeit der künstlerischen Anlagen finden; wie hat sich das Genie hier durch die Generationen hindurch zur gigantischen Höhe emporgerungen: geringe Anfänge, dann Pfadsucher und Bahnbrecher, große Vorläufer, endlich der erhabene Abschluß der langen Entwicklung.

Es ist von eminenter Bedeutung für das Erfassen des Meisters, daß er einer bereits hundertjährigen Künstlerfamilie entsproßt.



Bachs Geburtshaus in Eisenach.

Bachs Vorfahren.

Du Thüringerland mit deinen Bergforsten und den grünen schattigen Waldwiesen, mit Buchengrund und Tannendunkel, mit munter rauschenden Wassern und felsiger Thalwand, mit anheimelnden Dorfangern und freundlichen Städten, von lautem Gewerbefleiße durchhallt, und der von so reichen und mannigfaltigen Erinnerungen der Geschichte umwobenen alten Wartburg, ein Kleinod der Natur, wunderherrlich und schön . . . wie dein Zauber auch Goethen hinriß und fesselte! Wie du deine Fürsten begeistert hast, das Hohe und Schöne zu pflegen, auch in der tiefsten Zeit der Schmach des Vaterlandes — ja in deinen Gauen wird der Blick nach außen hin, in die hastende, oberflächliche, falsche Welt draußen beschränkt, aber nach

innen wird offen der Blick, vertieft die Gedanken, nachdenklich der Geist — — — du gabst uns den Mann, den ohne gleichen, den unvergeßlichen: wie das Rauschen mächtig durch die Kronen deiner gewaltigen Bergeichen dahinzieht, so braust sein Orgelton durch den erbebenden Dom — wie süßes Flüstern im Thal berauschen seine lispelnden Akkorde den Sinn.

Wenn man mit der Bahn von Erfurt nach Gotha fährt, so hat man linker Hand hinter Seebergen liegend im Süden das Örtchen Wechmar. Bis auf einen Müller und Bäcker Veit Bach, der dort um 1600 lebte († 1619), läßt sich mit Sicherheit der Stammbaum unseres Meisters zurückführen. Es wurde früher angenommen, dieser Veit Bach sei aus Ungarn gebürtig gewesen, weil er von dorther, wohl wegen seines lutherischen Glaubens verfolgt, etwa um 1590 nach Wechmar eingewandert ist: Korabinsky in seiner „Beschreibung der königl. ungarischen Haupt-, Frey- und Krönungstadt Preßburg“ 1784 bringt deshalb das Stammregister Bachs, indem er die Abkunft des Meisters für das Magyarenland reklamiert; allein Spitta hat an der Hand alter Akten nachgewiesen, daß der alte Müller aus Wechmar selbst gestammt haben muß und also nur von einer Wanderschaft in die Fremde seinerzeit in dies Dorf zurückkehrte, das sein Heimdorf war.

St. Vitus ist der Schutzheilige der Wechmarschen

Kirche, schon der Name Veit würde daher geradezu ein inniges und langdauerndes Verwachsensein mit dem Orte bezeugen können.

Die Bache sind nämlich überhaupt eine alte thüringische Familie. Die Wurzeln des Geschlechts sind noch an verschiedenen Orten bloßzulegen. Es sind Dörfler, Bauern, das Urmark des Volkes, von denen Sebastian abstammte. Dabei ist merkwürdig, wie bestimmte Orte um Arnstadt herum Hauptpunkte für das Auftreten der Familie in den Kirchenbüchern sind; ein starkes Gefühl der Zusammengehörigkeit, ein Familienbewußtsein gemeinsamer Interessen muß diesen Menschen innegewohnt haben. Vierthalb Jahrhunderte sind sie fortgesetzt in jener Gegend von wenigen Quadratmeilen Umfang durch die Pfarregister in weiten und vieltriebigen Verzweigungen nachzuweisen. Patriarchalische Verhältnisse zeigen sich in vielem, was wir bei genauerem Zusehen selbst aus den kahlen Daten über sie erfahren: so wenn uns oft genug die Thatsache entgegentritt, daß der jüngere Bruder die Schwester von des älteren Gattin als Weib heimführt. Ebenso stoßen wir immer von neuem auf dieselben Vornamen. Und nicht minder treibt es die vielen Glieder der ausgedehnten Familie auch stets zur Musik.

In allem, was wir über die einzelnen Bache erfahren, zeigt sich uns eine gesunde, tüchtige Familie von schlichter Frömmigkeit, fester Sittlichkeit, auf das Ideale gerichteten Grundsätzen, heiligen Auffassungen der Kunst troß oft mit bitterm Elend ringendem Dasein,

da ist ein auf das Innere gerichteter beschaulicher Sinn, treues Herz, reine Phantasie, wir treffen bescheidenes selbstloses Schaffen, zurückgezogenes redliches Familienleben: dies Vorbild gab das Elternhaus den Kindern als beste Gabe mit, die es verließen und dann mit sicherem inneren Halt und fest gegründet in die Welt traten.

Spitta weist als ersten durch Urkunden belegbaren Träger des Namens unseres Meisters einen Hans Bach in Gräfenrode nach, zwischen Ohrdruf und Ilmenau an der Wilden Gera in der oberen Fortsetzung des Plauenschen Grundes. Ein altes vergilbtes Blatt des fürstlichen Archivs in Sondershausen enthält einen Brief des Grafen von Schwarzburg Günthers des Bremers vom 23. Februar 1509, worin er, wie er schon wiederholt gethan zu haben versichert, für jenen seinen Unterthan bei einem Erfurter Domherrn Fürsprache einlegt, nachdem wegen einer uns unbekannten Ursache Bach und noch ein anderer Gräfenroder Landmann auf eine Klage von Erfurt aus von dem geistlichen Gerichte des Erzstiftes Mainz gefangen gesetzt worden waren. Der Brief steht ganz spontan ohne weitere Zeugnisse über die Sache da; was er für Folgen hatte, ist nicht bekannt.

Westlich davon nach Dietendorf zu, in Molsdorf, ist das ganze 17. Jahrhundert hindurch ein reichverzweigter Bachscher Stamm nachzuweisen, leider hat die früheren wichtigen Pfarregister der dreißigjährige Krieg vernichtet.

In Arnstadt wird im Verzeichnisse der Kopula=

tionen um dieselbe Zeit ein Johann Bach, „Herrn General Brangels Musikant“, erwähnt und ihm das Beiwort „kunstreich“ gegeben.

Ein Zusammenhang zwischen den Familien der genannten verschiedenen Orte ist durch Dokumente nicht darzuthun, aber gleichwohl aus inneren Gründen jedem Nachdenkenden völlig klar: derselbe Name, dieselben charakteristischen Vornamen dabei, auf einem Fleckchen Erde von nur ein paar Quadratmeilen — das beweist ohne Zweifel und sicher die Zugehörigkeit zu einer Familie; und wir kommen für deren Ahnen zum mindesten in das 15. Jahrhundert zurück, da sie sich im 16. schon allerortenhin so weit verästelt hat.

In Wechmar selbst tritt ebenfalls ein Hans Bach 1561 als Mitglied der Gemeindevormundschaft auf, muß also damals ein älterer und unter allen Umständen längere Zeit am Orte ansässiger Mann gewesen sein, daß man dies Ehrenamt ihm anvertraute. Ob dieser der Vater von Veit Bach gewesen ist, das anzunehmen dürfte waghalsig erscheinen, möglich in Erwägung der Lebensjahre ist es immerhin. Jedenfalls entsproßte Veit einer Wechmarischen Linie des Geschlechts, in den erwähnten thüringischen Bachen haben wir Verwandte oder Vorfahren von ihm zu suchen, die Familie ist echtdeutsch.



Angehörige des Geschlechts sind demnach aus Urkunden und Chroniken schon für die Zeit vor der Reformation nachweisbar, Veit Bach allerdings ist

der erste, über dessen Leben etwas Genaueres berichtet wird.

Durch sechs Generationen hat dieser Mann eine Schar Musiker der Welt geschenkt, deren Namen alle aufzuzählen uns fast nicht möglich ist. Er selbst war nur Musikliebhaber: in seinen Mußestunden spielte er die Laute, ein „Guitarrchen"; wie die Familienchronik treuherzig sagt, mischten sich deren Töne freundlich in das Rädergeklapper seiner Mühle.

Unbedingt hat Veit noch Brüder und mehrere Kinder gehabt; denn die erhebliche Zahl von Wechmarischen Bachen läßt sich nicht mit den beiden Söhnen allein erklären, die die Chronik von ihm nennt; eigentlich wird hier überhaupt sogar nur einer genannt, von einem zweiten wird nur angedeutet, daß er da war, ein Name wird nicht bemerkt.

Veits älterer Sohn, der Teppichflechter und „Spielmann" Hans, war schon Musiker von Profession, er wurde in Gotha durch einen Stadtpfeifer Kaspar Bach ausgebildet, doch wohl einen Verwandten, wie man zugeben mag; die Bache waren also mit diesem schon damals, wie es scheint, in ihrem Berufe. (Über den jüngeren Bruder von Hans Bach (Lips?), der sich dem Choralspiel zuwandte, ist nur bekannt, daß er der Stammvater des Meiningischen Zweiges der Familie wurde. Siehe S. 16.)

Hans starb als Stadtmusikus in Wechmar im Pestjahre 1626. Er muß ein spaßhafter Gesell gewesen sein, bei seinen vielen Wanderungen ringsumher, um andern Geigern auszuhelfen, im Volke bekannt mit

Lips (?)

Der Name ist nicht mit Sicherheit festzustellen, aus den Pfarrarchiven könnte dieser Lips, weil gleichaltrig, als Bruder von Hans dem Spielmann angenommen werden. Über die diesen Zweig fortpflanzenden Söhne schweigen die Kirchenbücher, wir sind auf die Familien-Chronik angewiesen, aber deren drei musikalische Söhne sind wohl in Analogie der drei Söhne Hansens erfunden.

Nachweisbar (einziger Sohn ?) ist nur

|

Wendel (Landmann ?)

|

Jakob
Kantor in Steinbach, dann in Ruhla.

|

Johann Ludwig * 1677 † 1741
Meiningischer Kapelldirektor, seine Werke von Johann Sebastian hochgeschätzt.

|

|

mit seinem Enkel Johann Philipp, Meiningischem Hoforganisten, † 1846 im Alter von 95 Jahren, stirbt die Linie aus.

Ausläufer weithin nach Gandersheim, Braunschweig und Halle hinüber.

seinen Schelmenstreichen — eine lustige Person; ein Porträt, das Philipp Emanuel Bach besaß, zeigte ihn mit der Schellenkappe, und die launenvollen Verse daneben sagten:

> Hier siehst du geigen Hansen Bachen,
> Wenn du es hörst, so mustu lachen.
> Er geigt gleichwohl [= nämlich] nach seiner Art
> Und trägt einen hübschen Hans Bachens Bart.

Ihm haftet noch viel Dilettantisches an, aber in Hansens Kindern, der dritten Generation, erhebt sich das kunstbegnadete Geschlecht zu besonnener Meisterschaft. Er wurde der Stammvater dreier Künstlerfamilien; es ist anzunehmen, daß er noch mehr Söhne gehabt haben wird, aber diese sind durch die Chronik nicht weiter bekannt geworden, wohl weil sie beim Berufe des Landmannes blieben. Die Pfarrbücher zählen in dieser dritten Generation eine Menge mit dem Namen Bach auf, durch deren verwandtschaftliche Beziehungen zu einander kaum durchzuwühlen ist, und die schwer zu gruppieren sind: drei verschiedene Hanse, zwei Heinriche, Georg, Sebastian, und es ist nicht ganz unwahrscheinlich, daß sie alle doch Söhne des alten Hans sein können, sicher müssen sie wenigstens unter sich Verwandte in gleichem Alter gewesen sein.

Von den drei in der Musik thätigen Söhnen Hansens ist in den damaligen, Wohlstand und Besitz zerrüttenden Kriegszeiten keiner mehr daheim in seinem alten Dorfe geblieben, die Kriegsgeißel schwangen die Furien über das Land, da lösten sich

alle Bande, die jahrhundertelang an die liebe väterliche Scholle gefesselt hatten.

Hans Bach

Johann
* 1604
† 1673;
zuerst ohne festen Sitz einem unstäten Leben ergeben; dann nachdem er zunftgemäß die Tochter des Lehrherrn geehelicht hatte, von 1635 bis zu seinem Tode Organist und Direktor der Stadtkapelle, der „Rathsmusikanten" in Erfurt.

In allerlei Sorge und Unruhe, in einer Zeit der Erbärmlichkeiten, der Verrohung und Trostlosigkeit an allen Enden bewahrt er doch eine echte Gesinnung: er nimmt einen verwaisten Bruder der ersten Gattin zu sich und erzieht ihn, unterrichtet ihn in der Musik. Die später anerkannte Tüchtigkeit des Schülers läßt einen Rückschluß auf die eigene des Meisters zu; daß der Schüler seinen Lehrer auch trotz früher ehrenvoller Angebote

Christoph
* 19. 4. 1613 in Wechmar,
† 1661.
Großvater Johann Sebastians.

Heinrich
* 1615,
vom Vater unterrichtet, zog er, da ihm ein besserer Meister frommte, zu seinem Bruder Johann, war in Schweinfurt und Erfurt, kam 1641 nach Arnstadt, lebte dort 51 Jahre bis zu seinem Tode 1692 als Organist.

Auch er nach echt Bachscher Tradition in diesen verwilderten Jahren ein Muster von Sittenreinheit und Bescheidenheit, freundlich, treuherzig, fromm und hülfreich trotz eigner Sorge, in Krieg und Unruhe, in unsicheren Zeitläuften und allgemeiner Entkräftung doch innerlich unversehrt. Heinrich hatte besonders das heitere Naturell des Vaters geerbt.

Er nimmt die jüngere Schwester von seines Bruders Johann Gattin zum Weibe, eine Sitte, wie wir sie so oft in dieser patriarchalischen Familie finden.

Nachdem er 31 Jahre

nicht verläßt, sondern treu weiterdient, spricht sehr für Johann Bachs Haus, Charakter und Vorbild.

Johann umfaßt in seiner Thätigkeit weltliche Instrumentalmusik und religiöse Tonkunst.

im Dienste gestanden und oft genug gedarbt und gar kein Gehalt bezogen hat, bittet er endlich um einige Maß Korn — bescheidene Einfalt.

Nach vielen widrigen Lebensschicksalen steht er vereinsamt da, die Gattin, mit der er 37 Jahre einer glücklichen Ehe zusammen gelebt hat, wird ihm entrissen, der Altersschwache sieht in seinem Sohne Günther die Stütze des Greises, aber der frische Junge, kaum zum Gehülfen des Vaters im Amte bestellt und ehelich verbunden, stirbt ihm dahin. Er findet Unterhalt bei seinem dankbaren Schwiegersohne. Als er sein Haupt lebensmüde zur Ruhe gelegt hat, geben ihm 28 Enkel und selbst Urenkel das Geleite zur letzten Stätte.

Von Kompositionen ist wenig erhalten, die Bewunderung seiner Zeit für sie ist groß.

Vier Söhne

...er erste, Johann Christian, ...endet sich nach ...isenach, folgt

Johann Aegidius
* 1645
† 1717;
folgte dem Vater.

Berühmt zwei Söhne, nächst Johann Sebastian die größten Sprossen des Hauses, die beide den stillen nach innen gekehrten Sinn vom Vater

dann dem Vater in der Leitung der Erfurter „Musikbande“; nach seinem Tode geht diese über auf seinen Bruder.

Johann Jakob
starb früh in seinen Musiklehrjahren.

Johann Christoph
Kantor und Organist in Gehren, für Michael Bach nach dessen Tode berufen, Theologe seinem Studium nach.

zwei Söhne in Sondershausen pflegen später noch den Zusammenhang mit der großen Familie in Erfurt und Mühlhausen durch Gevatterbitten:

Johann Samuel und Johann Christian beide in jungen Jahren gestor-

Seine zahlreichen Nachkommen setzten sich hier im Pfeiferdienste so fest, daß man noch nach dem Ende des 18.Jahrhunderts zu die Erfurter Stadtpfeifer allgemein die Bache nannte, obgleich kein einziger dieses Namens mehr darunter war.

Andere dieses Zweiges finden wir später in Eisenach, Gehren, Sondershausen, Quedlinburg, Weimar.

Neun Kinder, davon besonders Musiker

überkommen haben, voll hoher Begabung und Kunstfertigkeit; in der Periode der Erschlaffung von einer einzig wunderbaren Tiefe und Frische des Geistes.

Johann Christoph
(S. 22.)

Johann Michael
(S. 26.)

Johann Bernhard
* 23. Nov. 1676
† 1. Juni 1749; zweiter Sohn von Aegidius, zuerst in Erfurt thätig, dann sicher wegen seiner bedeutenden Fähigkeiten nach Magdeburg berufen, später

:| seine Brüder Johann Christoph, ein anderer Johann Christoph, Johann Kaspar, Johann Georg: der Vorname Johann überall typisch! :|

ben Ein dritter Sohn
Johann Günther
in Erfurt.

Nachfolger des großen Johann Christoph Bach und geschätzter Organist u. Kammermusikus des Herzogs Johann Wilhelm v. Eisenach, begabter Zögling Pachelbelscher Schule (Orchestersuiten voll Kraft und Feuer und prächtiger Erfindung, von Sebastian geschätzt: er schrieb sie in Leipzig in den Jahren der höchsten Meisterschaft eigenhändig aus; Klavierstücke; Choralbearbeitungen, „nicht schwer, aber doch fein.")

Nachkommen leben noch in Eisenach, Weimar, Meiningen (die Klavierspielerin Fanny Bach).

Johann Christoph Bach
* 8. 12. 1642
† 31. 3. 1703.

Vom Vater unterwiesen, der wohl damals der bedeutendste des Geschlechts war, wirkte er als junger Mensch schon so erfolgreich, daß er früh, mit 22 Jahren, 1665 nach Eisenach als Organist berufen wurde; dort war er 38 Jahre in Thätigkeit.

Der hervorragendste der älteren Bache, einer der ersten seiner Zeit in Orgelspiel, Kontrapunkt und Komposition, besonders auf dem Gebiete der Vokalmusik: Motetten, unsäglich schön, von überwältigender Großartigkeit, kühn angelegt, gedankenschwer, sie zeigen weit größere Originalität als die des Bruders, Spitta bespricht acht.*) Ein romantischer Zug geht durch die hier auftretenden Vereinigungen der alten Kirchentöne mit dem modernen Dur- und Mollsystem; wir finden für seine Zeit frappierend neue gewagte Harmoniefolgen, dabei rührende Innigkeit und hinreißende Plastik des Ausdrucks. Johann Christoph, dieser „ausdrückende" Tonkünstler, wie ihn sein Großneffe Philipp Emanuel rühmend nennt, leistet in diesen Motetten voll unbeschreiblicher Erhabenheiten das Höchste, das auch Sebastian nur wenig überbieten sollte: hat man doch eine ganze Zeit ein Werk von ihm für eine Schöpfung Sebastians halten können: Sebastian Bach aber hat seine Bewunderung bezeigt, indem er seines Onkels Werke z. B. eigenhändig abschrieb. Aber auch in anderem ist Johann Christoph

*) Vgl. v. L. in Allg. D. Biogr. I 729.

deutlich und gewiß eine Voraussetzung des kommenden Großmeisters: eine Art Oratorium über Apoc. 12, 7—12 ist erhalten, ein eigenartiges geistvolles Werk, ein Stolz seines Geschlechts: dem gewaltigen Texte entsprechend finden mächtige Tonmittel Verwendung. Von den Instrumentalwerken des Mannes sind noch spärlichere Trümmer einer unzweifelhaft ebenfalls großen Thätigkeit auf uns geblieben, darunter Choralbearbeitungen, die für eine ursprüngliche Natur zeugen und einen eigenen Weg wandeln, allerdings auf diesem damals noch nicht sicher geebneten Felde schwankend und tastend dahinschreiten: seine Orgelsachen sind nur relativ gelungen im Vergleiche zu dem, was in seiner Zeit lag. Für Klavier liegen außerdem drei Variationenwerke vor, Bildchen voll von Geist und Grazie, denen es nicht an feinem harmonischen Gewürz fehlt;*) die einer verlorenen Variation zu Grunde liegende Arie ist wenigstens auch noch dadurch erhalten, daß sie als Melodie auf das Neandersche Lied übertragen wurde: Komm, o komm, du Geist des Lebens.

Ein merkwürdiger, zu seiner Zeit von den meisten nicht verstandener, einsam seinen Künstlergedanken nachhangender Mann, der alle Eigenarten des Bachschen Geschlechts zu erhabener Einseitigkeit gesteigert in sich vereinigte. Nicht nur als Vorläufer Sebastian Bachs, sondern er selbst, an und für sich kann er einen Ehrenplatz in der Musikgeschichte beanspruchen.

*) Spitta I 126.

Gerber bemerkt über ihn: Er war wirklich ein großer Mann, so reich an Erfindung, so voll packender Kraft in dem musikalischen Ausdrucke des Gedankens und der Gefühle. — Seine im Manuskript hinterlassenen Werke*) sind von einer Vollendung, die den, der sich mit dem damaligen unsicher tastenden Kunstschaffen vertraut gemacht hat, befremdend berühren muß. Rastloser Fleiß und bedeutendes technisches Geschick verband sich hier mit einer starken und tiefen musikalischen Natur, die in ihrer Einsamkeit die Ideale älterer Meister auf eigene Art weiterbildete, unbekümmert um Beachtung oder Nichtbeachtung der Welt, und die fast noch mehr ein Vorläufer Händels als Sebastian Bachs genannt zu werden verdient, wenn nicht ein Zug schwärmerischer Innigkeit die Stammesverwandtschaft mit diesem sprechend bewiese.**)

Vermählt war Johann Christoph in erster Ehe mit Maria Elisabeth Wedemann, Tochter des Stadtschreibers Wedemann in Arnstadt. Sieben Kinder.

---

*) Gedruckt wurde damals wenig, und die Werke eines zurückgezogen als Organist einer kleinen Thüringischen Stadt lebenden Musikers kamen schwer über die eigene nächste Umgebung hinaus. Gleichgültigkeit hat dann die allermeisten seiner Schöpfungen verkommen lassen. Deutschland lag darnieder, währenddessen schritten andere Völker zur Höhe fort, und man machte sich bei uns ihre Errungenschaften zu eigen, mit denen des eigenen Volkes verlor man darüber die Fühlung: sie wurden vergessen. Einiges ist jetzt gedruckt in Naue, Neun Motetten für Singchöre von Joh. Christoph Bach und Joh. Michael Bach. 3 Hefte. Leipzig, Friedr. Hofmeister.

**) Spitta I 42.

Johann Nikolaus
* 10. Okt. 1669
† 4. Nov. 1753
als Universitätsorganist in Jena (seit 1695), Komponist von Suiten und Orgelsachen, auch einer Missa brevis, d. h. eines Kyrie und Gloria, mit Anlehnung an Antonio Lotti, in das Gloria hat er den nachgedichteten Choral verwoben: Allein Gott in der Höh' sei Ehr.

Daneben hat er ein komisches Singspiel derber Art in Musik gesetzt: der Jenaische Wein- und Bierrufer. Ein sonderbares Wesen des Bachschen Geschlechts, neben allen tiefernsten Gedanken und ganz im Gegensatze zu der himmelstürmenden Welt heiliger Ideale an der Beschränktheit des Philisters auch einmal einen herzlichen Gefallen finden und eine urdrollige Burleske schreiben zu können. Er war gleichzeitig Orgel- und Klavierbauer: an seinen Cembalos wird Eleganz, saubere Arbeit und

Johann Christoph
in Erfurt, Hamburg, Rotterdam, wandte sich dann nach England.

Johann Friedrich
in Mühlhausen, Organist an St. Blasii als Nachfolger Sebastians.
Fähiger, leider dem Trunk etwas ergebener Mensch. Im Alter von 60 Jahren kinderlos gestorben. Klavier- und Vokalkompositionen.

Johann Michael
Orgelbauer.

leichte Spielart gerühmt. Er erfand auch ein Verfahren, die Saitenchöre der Klaviere in verschiedenen Gruppierungen anzuschlagen. In seinem Lautenklavicymbel beabsichtigte er das Spröde und Ausdruckslose des Klaviertones aufzuheben und den weichen schwebenden Lautenton mit der Technik des Klaviers zu verbinden.

Von den 10 Kindern starben 5 im zartesten Alter, überlebt hat den Vater keines.

Der ganze Zweig erlosch im 18. Jahrhundert.



Johann Michael
* 9. 8. 1648 in Arnstadt
† Mai 1694
als Organist und Gemeindeschreiber in Gehren bei Arnstadt (seit 1673).

Auf instrumentalem Gebiete bedeutender als der Bruder. Einige wenige erhaltene Choralvorspiele vermögen eine hohe Meinung von ihm zu erwecken. Michael Bach ist in den Orgelstücken von Pachelbel beeinflußt, während man bei Johann Christoph, trotzdem er in Eisenach eine Zeitlang mit jenem zusammenwirkte, einen solchen Einfluß nicht spürt. Im all-

gemeinen war das Bachsche Geschlecht innerlich zu festgegründet, als daß es sich ganz und gar einer Richtung hingab, die es bei andern wahrnahm: nur so sollte es auch späterhin selbst noch Höheres und Umfassenderes leisten.*) Choralmotetten, die zur Kirchenkantate hinüberneigen, werden von Spitta 12 analysiert, voll großer Intentionen, denen oft nur nicht ganz die Ausführung entspricht. Seine s. Zt. vielgenannten Sonaten und Klavierwerke sind verschollen. Dazu war Johann Michael auch Instrumentenbauer für Geige und Klavier.

Eine von den Erscheinungen, die als Vorboten neuer Kunststadien aufzutreten pflegen, um die etwas schwebt wie Lenzesluft, und die, was sie noch nicht bieten, ersetzen durch das, was sie ahnen lassen**); kein ganzer Meister zwar, aber eine tief empfindende, erhabener Ahnungen volle Künstlerseele***). Er wäre noch gereifter geworden, wenn er nicht auf der Höhe der Jahre hätte hinwegmüssen.

Vermählt war er seit 1675 in 18jähriger Ehe mit Katharine Wedemann († 19. Okt. 1704) aus Arnstadt, des Bruders Frau jüngerer Schwester. Der einzige Sohn Gottfried starb vor ihm, fünf Töchter. Die jüngste, Maria Barbara, * 20. Okt. 1684, Johann Sebastians erste Gemahlin, die Mutter von Friedemann und Karl Philipp Emanuel.

---

*) Spitta I 117. **) Spitta I 71. ***) Spitta I 63.

Der mittleren Familie, Christophs (siehe S. 29), gehört Johann Sebastian an. Christoph war zuerst in Weimar musikalisch thätig, dann gräflich schwarzburgischer Hof- und Stadtmusikus in Arnstadt.

Er stellt in seinem Leben und Denken das zünftige weltliche Kunstpfeiferdasein dar, ohne daß wir behaupten wollen, daß er nicht auch wie alle seine Namensgenossen die Würde der Kunst und des Standes hochzuhalten beflissen gewesen wäre. Die Überlieferungen des Hauses boten jedem einen stützenden Halt: es verdient mit Ruhm hingestellt zu werden, wie vom Ursprunge des Namens an die Ehrbarkeit der Sitte nicht vergessen worden ist: bei dieser Menge von Namensgenossen durch die Jahrhunderte ohne Ausnahme nicht ein einziger, von dem unerlaubter Umgang, Unedles, Unsittliches beim Durchmustern in den Akten nachzuweisen wäre. Daß eine große Gruppe der Familienglieder als Kantoren und Organisten sich im Dienste von Kirche und Schule befand und also ein Stück der höheren Kultur jener Zeit besaß, brachte bei dem innigen Zusammenschlusse der Familien für alle auch eine gewissermaßen größere Bildung ein.

In Arnstadt wurden Christoph Zwillinge geboren, die nach dem, was berichtet wird, zeitlebens in der äußeren Erscheinung wie in dem inneren Wesen von einer auffallenden Ähnlichkeit waren: ihre Eheliebsten sollen sie, wenn sie nebeneinander standen, oft nicht haben unterscheiden können! Von ihnen war es Johann Ambrosius (1645—1695), in dessen Hause sich der Genius des Geschlechts vollenden und erschöpfen sollte,

Christoph

Georg Christoph
* 1642
† 1697

Kantor in Themar bei Schleusingen, alsdann in Schweinfurt. Komponist. Die Familie verzweigte sich durch Franken und blühte dort bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Johann Valentin	Johann Christian	Johann Georg
1669—1720 Schweinfurtischer Stadtmusikus.	1679—1707	1683-1713

(Die Vornamen wechseln mit dem Einleben in Franken!)

Johann Lorenz	Johann Elias	Johann Heinrich
Organist im Fränkischen, † 1773, tüchtiger und selbstständiger Musiker.	Kantor und Inspektor des Alumneums in Schweinfurt. † 1755.	

Zwillinge * 22. 2. 1645

Johann Christoph
† 25. 8. 1693, Hofmusikus beim Grafen v. Schwarzburg-Arnstadt. Die Nachkommenschaft erlischt in der Enkelgeneration.

Johann Ernst
ein fähiger Mensch, in Arnstadt, als Joh. Sebastian hier seine erste Organistenstelle bekleidet, dann dessen Nachfolg.

Johann Ambrosius

Barbara Maria

Dorothea Maria

um dann noch einmal in den Kindeskindern in mächtiger Fülle sich zu zeigen.

Ambrosius wurde Stadtpfeifer in Erfurt und kam späterhin als Hof- und Stadtmusikus nach Eisenach; hier trat er zu Pachelbel in vertraute Bekanntschaft: wir erfahren durch das Taufbuch, daß der große Künstler ihm eine Tochter aus der Taufe gehoben hat.

Überaus glänzend werden die Verhältnisse bei Ambrosius nicht gewesen sein, wenn auch nicht durchaus kläglich: aber er übernahm in Eisenach die Pflege einer schwachsinnigen Schwester bis zu deren Tod — ein rührender Zug, den wir in dem Bachschen Hause so oft antreffen, daß man, sich eines Stammes wissend, zu gegenseitiger Unterstützung immer bereit war: es ist ihnen selbstverständlich, still und ohne viel Wesens damit zu machen, mit der That für die Verwandten zu sorgen, denen es noch schlechter geht als uns in dem eigenen Darben.

Andrerseits besitzen wir doch ein großes Ölgemälde von Ambrosius, das ihn in der Mitte der Vierziger darstellt: das Antlitz von kräftigen Zügen, Kinn und Nase sind ganz wie des Sohnes. Keine Puderperrücke, keine Staatsmiene, frei und dreist blickt der Mann uns an, das eigene braune Haar wirft sich um den Kopf, ein Schnurrbart ziert die Lippe; nachlässiges Hauskleid, das Hemd auf der Brust am Halse nur lose von einem durchgezogenen Bande zusammengehalten — das alles zeigt uns, daß wir es mit einem prinzipienfesten Manne zu thun haben, der sich über die Allüren der Zeit hinwegzusetzen wagte; und

wenn man sich dabei die Kosten solches Porträts für jene Leute vorstellt, so kommt man zu der Gewißheit, daß Sebastians Eltern ein so ganz kärgliches Dasein wie vielen der Bache ganz gewiß nicht beschieden war.

Was hat Ambrosius nach Eisenach getrieben? Wir sahen, daß allenthalben im Thüringerland und darüber hinaus die Bache in der Musik thätig waren. Aber es war doch ein patriarchalisch zusammenhaltender Familienverband, voll verwandtschaftlicher Zuneigung und Anhänglichkeit, der es sich überall angelegen sein ließ, unter anderm durch die Sitte der Familientage jährlich das Gefühl der Zusammengehörigkeit zu pflegen: dort vereinigten sich alle männlichen Glieder des Geschlechtes, tauschten ihre Gedanken aus, erbauten und vergnügten sich gemeinsam musikalisch durch Choral und weltliche Spaßlieder, oft selbst an tollen Derbheiten reich; als auch die Zweige des Baumes nach allen Seiten hin getrieben hatten, waren sie sich noch treu der Gemeinsamkeit des Stammes bewußt, und daß nur durch den einen Stamm alle Äste und Blätter und Blättchen sich neue Kraft zu saugen vermögen.

In der Mitte des 17. Jahrhunderts waren die Bache sozusagen feste Inhaber der Musiker- und Organistenstellen in Weimar, Erfurt, Eisenach, Arnstadt, Gotha, Mühlhausen. Fehlte nun irgendwo einer in jenen Stellungen, so zog ein anderer hin und füllte die Lücke aus. So kam auch unser Mann von Erfurt nach Eisenach, um in die Stelle eines Vetters einzurücken.

Ambrosius hatte sich in Erfurt mit Elisabeth (* 24. Febr. 1644), der Tochter eines Kürschners Valentin Lämmerhirt, vermählt. Bekanntschaft mit der Familie war bereits vorhanden, schon Johann Bachs zweite Gattin war eine Lämmerhirt gewesen. Die Ehe hatte sechs Söhne und zwei Töchter. Ein erstes Kind muß ganz früh gestorben sein; als den Jüngsten einer zahlreichen Familie gebar die Gattin in Eisenach den einstigen großen Meister.



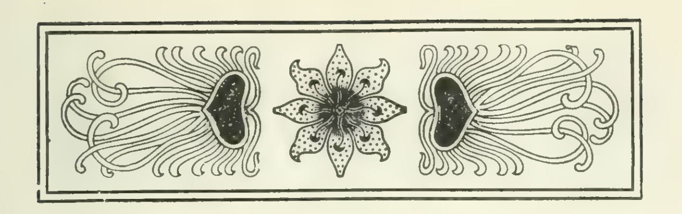
Wozu nun diese ganze wohl recht trockene Aufzählung bis hierher? Gerade diese breite Auseinandersetzung hat gezeigt, welche Bedeutung für die Musik die Familie Bach gehabt hat, was für eine musikalische Kraft in ihr war, aus welcher Künstlerfamilie unser Sebastian entsproßte.

In mächtiger Steigerung war nach dieser Genealogie die Woge musikalischer Begabung durch die Geschlechter hin angeschwollen, in breiter Fülle ergoß sich das Talent dahin, bis es in dem gewaltigsten Genius Johann Sebastian seinen Höhepunkt erreichte: was der eine noch tastend formte, das umschlang der nächste mit Wärme und Innigkeit, bis der Eine Einzige seine Kunstwerke von Märchenpracht schuf. Daß die Kraft nicht regellos überschäumte, wie glücklich setzte dem gigantischen Branden der Gefühle des Genies selbst wieder einen Damm der Familiensinn entgegen, der das Überkommene heilig halten lehrte.

Johann Ambrosius Bach

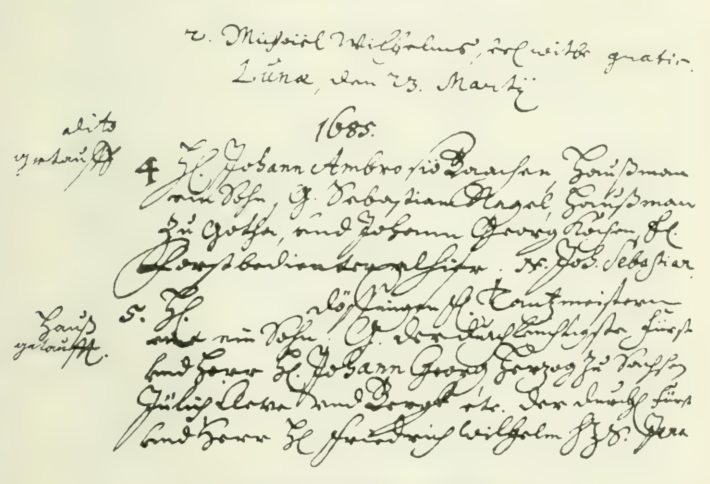
? Johann Christoph	Johann Balthasar	Johann Jonas	Maria Salome	Johanna Juditha	Johann Jakob	**Johann Sebastian.**
* 16. 6. 1671, der älteste den Vater überlebende Sohn, starb 1721 als Organist in Ohrdruf. Die Nachkommen setzten sich hier im Kantor- und Schuldienste fest und blühen noch.	* 4. 3. 1673 † April 1691.	* 3. 1. 1675.	* 27. 5. 1677.	* 26. 1. 1680, der ihr Gevatter Johann Pachelbel den Namen gab.	* 9. 2. 1682, trat 1704 als Hautboist in die Garden Karls XII. von Schweden, begleitete diesen bis Bender, kehrte von da über Konstantinopel nach Stockholm zurück, hier † 1722 als Hofmusikus.	

Wie in keiner zweiten war in dieser Familie im 17. und 18. Jahrhundert musikalische Künstlerschaft erblich und wurde durch Generationen hindurch von Kindheit an sorgfältig gepflegt: fanden sich je mehrere Mitglieder der Familie irgendwie zusammen, so wurde in ernsthaftester Weise musiziert, man gab sein Wissen über neue Kompositionen weiter, improvisierte, kurz man förderte sich gegenseitig in Wollen und Können, so daß der Name Bach ein ausgezeichnetes Ansehen im Lande genoß und seine Träger in Thüringen alle Musikstellen behaupteten. Da kann es nicht in Staunen setzen, wenn das musikalische Talent und der Fleiß der ganzen Familie vom Urahn her endlich in Johann Sebastian zu solcher Wunderpracht kam, wenn sich in ihm das Genie so intensiv zeigte.



Jugendzeit, Lehr- und Wanderjahre.

Einen Monat nach Händel war Bach geboren worden. Urkundlich ist nur sein Tauftag beizubringen, der 23. März und zwar alten Stils, da erst um 1701



Taufurkunde Sebastian Bachs.

in dem lutherischen Deutschland der gregorianische Kalender in Kraft trat; mit einem Unterschied von zehn Tagen wäre demnach der Tag der Taufe neuen

Stils der 2. April. Es war aber in jener Zeit feste Sitte, daß die Neugeborenen am zweiten Lebenstage getauft wurden, und so dürfte als Tag der Geburt Sebastians der 31. März unserer Zeitrechnung sicher sein.

Nach einer Tradition bei einem Nebenzweige der Familie war es jenes Haus am Frauenplan, das jetzt eine Gedenktafel der Stadt zeigt, wo der berühmte Meister das Licht der Welt erblickte. Wie lachte Natur so glücklich den Kleinen an. Eisenach am Fuß der Waldberge im breiten grünen Thal! Draußen auf den Anger vor den Thoren der Stadt sehen wir ihn laufen, mit hurtigem Trippeln, da tummeln sich schon die Gespielen. Oft genug mag sein Fuß den steilen Bergpfad betreten haben, der sich hinter der Stadt hinzieht: dem Himmel näher mit jedem Schritt — auf den Berg: stolz schwillt die Knabenbrust auf freier Höh' — dort oben ragte die Wartburg empor, ein Zeichen der Kunst, eine Mahnung des Glaubens, das Sinnbild alter Macht! Wo der Hügelvorsprung die erste Fernsicht bietet, da stand der Knabe wohl manchesmal, kühn schweifte der Blick ins weite Land: drüben der Hörselberg mit seinem grauen Haupt, der kahle schroffe Höhenzug — dann den stillen Waldweg entlang, wo der Wind in den dunkeln Föhren elfenhaft sein Wesen trieb, und leise nur, leise tönte von jenseits aus dem Weidethal der Klang der Herdenglocken herüber. Welche glückliche Zeit war das dem Knaben, welche Wirkung auf seine empfängliche Seele! Und daheim nahm

die fürsorgliche Mutter ihr Nesthäkchen auf den Schoß und erzählte ihm von dem jagenden Heer, das im Hörselberge haust, von Frau Holle, die dort die Menschen berückt, von dem getreuen Eckart, der vor dem Hörselloche sitzt und die Kinder warnt in den Berg zu schauen. Und dann hörte er von der heiligen Elisabeth, die dort auf der Wartburg wohnte, deren Wohlthätigkeit und Milde in der Hungerszeit täglich Hunderte speiste, und die in Kasteien und Beten, ihr Leben Gott weihend, der Andacht und der Krankenpflege sich widmend, den Himmel sich erwarb.

So wuchs der Knabe heran. Nach den Familientraditionen wurde er in der Musik unterrichtet: sein Vater spielte die Geige, von seinem Vater her gewann er selbst früh dies Instrument lieb, und es ist sehr von Wichtigkeit, daß er von Kindheit an Violinspiel im elterlichen Hause hörte: das waren die ersten Eindrücke in der Musik, die er erhielt.

Eisenach war von jeher eine musikliebende Stadt. Ein Anagramm jener Zeit macht aus Isenacum = en musica und setzt Isnacum neben canimus. Bekannt ist die Kurrende schon aus Luthers Zeit, da eine Anzahl stimmbegabter Knaben mehrmals in der Woche singend durch die Straßen der Stadt zog und Almosen sammelte. Es ist nicht ausgeschlossen, daß auch Sebastian, dessen herrliche Sopranstimme immer hernach gerühmt wird, mit in der Schülerkurrende war und sein Gesang sich in den Chor frommer Kinder mischte, der durch die Plätze und Gassen der Hörselstadt erklang.

Der große Oheim Christoph Bach, der in Eisenach lebte (s. S. 22), wird sicher mit seiner mächtigen Persönlichkeit auf den Kleinen eingewirkt haben. Die ersten bekannten Versuche von Sebastians eigenem Schaffenstrieb dürfte man schon hierher in diese allerfrühesten Jahre setzen müssen: drei kleine Choralfugen über Nun ruhen alle Wälder, Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht.*) Wenn die Stückchen echt sind, so beweisen sie Anlehnung an den Oheim und Nachahmung seiner Art. Sind es aber auch unbedeutende knabenhafte Versuche, so haben wir in ihnen doch einen Beweis für den frühen Eifer und das Ziel selbst thätig zu sein, Eigenes zu leisten.

Bald sollte ein düsterer Schatten auf das sonnige Kindesglück fallen. Beide Eltern starben dem Knaben in der ersten Jugend kurz nacheinander: in seinem neunten Jahre verlor er die Mutter, im Jahre darauf, Januar 1695, riß es kurz nach einer zweiten Vermählung auch den Vater hinweg. Der Haushalt wurde aufgehoben. Von den noch lebenden Kindern kam Johann Jakob zu des Vaters Nachfolger in die Lehre, den kleinen Sebastian nahm ein älterer Bruder, Johann Christoph, zu sich, der in Ohrdruf an der Stadtkirche als Organist wirkte und gleichzeitig an der Schule des Ortes thätig war.

Sebastian kam dort auf das Lyceum und gewann höhere Schulbildung; dies Gymnasium von Ohrdruf hatte ein gutes Ansehen. Ein streng orthodoxer Geist

*) Commer, Musica sacra I.

regierte da, die Konkordienformel mußte von allen Lehrern unterschrieben werden. Der Musik war ein breiter Raum im Unterrichte zugestanden, und der Schülerchor war gern bei allerlei Gelegenheiten gesehen und wurde willig gestellt, wenn auch dies Umhersingen nicht sonderlich günstig auf Disziplin und Fortschritte einwirkte.

Der Bruder gab Sebastian den ersten Klavierunterricht. Zwar sehr wenig anregend und überaus trocken. Johann Christoph war allerdings eine brauchbare Kraft, er hatte drei Jahre in Erfurt den Unterricht des großen Pachelbel genossen, von seinen Fähigkeiten zeugt eine ehrenvolle Berufung, die von Gotha an ihn erfolgte, seine Söhne, alle Kantoren und Organisten in Ohrdruf und der nächsten Umgebung,*) sprechen für die musikalische Natur des Vaters. Aber er muß doch für Sebastian nicht der richtige Lehrer am Klavier gewesen sein, der strebsame Schüler verlangte nach mehr als stets denselben Sachen zum Üben, er verlangte nach Geist und schwierigeren Stücken, und — der Handwerksgrillen seines Lehrers und der fortwährenden Fingerübungen endlich müde

*) Johann Christoph

Tobias Friedrich Kantor in Uttstädt.	Johann Bernhard Organist in Ohrdruf.	Johann Christoph Kantor in Ohrdruf.	Johann Heinrich Kantor in Oehringen.	Johann Andreas Organist in Ohrdruf.
		Nachkommen leben noch jetzt.		

und nach wirklicher Musik sich sehnend, erhaschte er endlich bei Nacht ein Heft mit Werken berühmter Musikheroen, von Froberger, Kerl und besonders Pachelbel, das der Bruder sich angelegt hatte und als kostbaren Schatz mit Altersstolz vor dem Jüngeren hütete; es lag in einem Schrein, den ein Lattenwerk verschloß — mit der zierlichen Kinderhand, die durch das Gitter hindurchpaßte, holte es Sebastian heraus — da es nicht gebunden war, ließ es sich aufrollen und durchziehen — dann schrieb er es sich sechs Monate lang heimlich beim spärlichen Mondenlicht ab; die Sache wurde aber entdeckt, und man nahm ihm kaltblütig und ohne Gnade die so schwer gewordene, mühsam angefertigte Abschrift wieder weg. Vielleicht mag der Ältere wohl eifersüchtig auf den Jüngeren geworden sein, dessen Talent er sich so entschieden entwickeln sah; vielleicht glaubte er sein Mündel richtig zu erziehen. „Erst nach des Bruders bald erfolgendem Tode erhielt Bach das Heft zurück," sagt die Familienchronik. Sie kann sich nicht viel um Johann Christophs Lebensverhältnisse gekümmert haben; denn er starb nachweislich erst 1721: ihre Worte bekunden deshalb deutlich, daß sie jenem eine große Bedeutung für Sebastian nicht weiter beilegte. Sicher aber steht das fest, daß Sebastian hier innig mit Pachelbels Geist bekannt wurde.

Was ist Pachelbels Bedeutung für die Musik?

Ich muß hier etwas weiter ausholen.

Selbstbewußtes Orgelspiel finden wir vor dem 16. Jahrhundert nicht. Die Orgelkunst diente nur zur Ausschmückung des Gesanges. Erst am Ausgange des 16. Jahrhunderts haben wir Anfänge zur Bildung eines eigenen Orgelstiles.

Zuerst treffen wir auf einige Ansätze dazu in Italien und den Niederlanden: man hört reich verzierte, mit Läufen aufgeputzte ehemalige Gesangstücke, für das Instrument überarbeitet, dann freie Fantasien, die man Toccaten nennt, die abwechselnd getragene Harmoniefolgen mit brillanten Spielfiguren verknüpfen und das ganze Klangwesen der Orgel zu entfesseln suchen. Claudio Merulo (um 1550) schreibt auf diesem Gebiete.

Johannes Gabrieli, an St. Marco in Venedig († 1612), thut die ersten Schritte zur Orgelfuge.

Die Höhe der Meisterschaft in kunstvoller Kontrapunktierung erklomm Girolamo Frescobaldi aus Ferrara, gebildet in Flandern, Organist der Peterskirche in Rom († 1640): der rühmende Name „Vater des wahren Orgelspiels" sagt nicht zu viel, den Eindruck, den seine Kunst zu hinterlassen verstand, hält die Legende fest, daß bei seinem ersten Auftreten in Rom auf die Kunde davon 30000 Zuhörer herbeigeströmt sein sollen. Die Toccate bringt er durch sorgfältige Pflege endlich in eine gewisse Form, die alle Errungenschaften der Kunst in sich beschloß: Fugen, freiere Imitationen, glanzvolles Laufwerk,

mächtig strömende Akkordfolgen reihen sich kunstvoll zusammen. Er war Lehrer von Kaspar Kerl in Wien und Jakob Froberger aus Halle. Ihm würdig an die Seite gestellt zu werden verdient Georg Muffat, Schüler von Lully in Paris († 1704 in Passau als Domkapellmeister).

Aber der Fortschritt mußte zum Stillstand kommen, es fehlte doch immer das belebende Prinzip, der starre gregorianische Gesang hielt die Künstler in Fesseln, die den Flug der Gedanken lähmen mußten. Es blieb bei Putz und Pose.

Eine Weiterbildung vollzog sich durch den Niederländer Johann Peter Sweelinck in Amsterdam (1560 bis 1621), der seine Ausbildung bei Andrea Gabrieli in Venedig, dem Onkel von Johannes, erhalten hatte. Sweelinck, ein tüchtiger Lehrer, machte Schule in aller Welt, in Deutschland war er deshalb nicht mit Unrecht der Organistenmacher geheißen. Von seinen Schülern hatte um 1600 Samuel Scheidt in Halle besonders für die Orgel zu arbeiten begonnen, wobei jetzt thatsächlich ein regelmäßiger eigener Orgelstil hervorzuleuchten beginnt: ihm verdanken wir die Choralfuge, die den Gedanken und die Eigenarten des Chorals musikalisch durchführen will -- für die Gemeinde ein kostbares Geschenk: so lebte sie sich inniger in den Schatz der geistlichen Gesänge hinein.

Mit dem Choral war ein Motiv gefunden, wie es für die Entwicklung des Orgelstils nicht geeigneter sein konnte. Choralbearbeitungen häufen sich denn in der Folgezeit. Allmählich bildete sich dabei eine

Reihe von bestimmten, in sich konsequenten Formen. Der protestantische Choral brachte reichere Entfaltung der Gedanken, eine Fülle neuer melodischer Erfindungen, harmonische Verbindungen eigener Art, ganz neue Kunstformen blühen ringsum auf.

Hier setzt Pachelbels Wirken ein († 1706 als Organist an der Sebalduskirche in Nürnberg). Durch einen mehrmals wechselnden Aufenthalt in dem Süden des Vaterlandes und in Mitteldeutschland hatte er verschiedene Richtungen in sich aufgenommen und verschmolzen: das Prächtige der Südländer und das Gewissenhaft-Ernste der andern. In seinen Toccaten zeigt sich ein hoher hinausstrebender Geist: wohl ist da Glanz und Bravour und Entfaltung breiter Harmoniemassen, aber aus dem bunten Vielerlei heraus sind sie zu einem edeln Gefüge gekommen: in steter Bewegung spinnt sich alles an einer oder ein paar Figuren motivisch in geregelter Weise fort, über wenigen langgehaltenen Pedal-Orgelpunkten. In gleicher Weise schuf er auch andrerseits Choralbearbeitungen, wo straffer Zucht und fester Ordnung edle südliche Schönheit eingehaucht ist.

Der Choral hatte die Organisten eine neue Richtung gelehrt. Ein Orgelvorspiel sollte ihn einführen. Ursprünglich nur als Einleitung für den Gemeindegesang gedacht, nur im Zusammenhange mit diesem von Bedeutung, um die Gemeinde in die richtige Stimmung zu bringen, gelangte dies Präludium von seinem zufälligen äußeren Anlaß zu eigenem Leben. Man begann, einen hervortretenden Zug der Melodie, etwa

die Anfangszeile, als Thema zu nehmen und nach rein musikalischen Gesetzen ein in sich geschlossenes Tonstück zu bilden: wo jenes Vorspiel nur bloß das Folgende, die Hauptsache, andeuten will, war es hier auf Erschöpfung eines herausgegriffenen Motivs aus dem Chorale abgesehen, das selbst eine Hauptsache geworden. Auf der andern Seite wollte man noch weiter und schuf mit Zugrundelegung des Chorals eine ganz für sich eigene Tonandacht überhaupt, ohne fast daran noch zu denken, daß der Choral eigentlich für den Gesang der Gemeinde da ist: im Mittelpunkte schwebte über allem die Melodie dahin, aber es galt durch inständiges Versenken in die Worte des Liedes tief in ihren Gehalt eindringen, diesen reich zu Tage fördern, zu entfalten, in subjektivster Weise wurden die geheimsten Regungen der Seele in das Tongebild hineingewoben, bis in die feinsten Spitzen des Gefühls verfolgt. Was das Innerste des Einzelnen erfüllte, suchte man in die Töne hineinzulegen.

Pachelbel hat diesen subjektiven Künsteleien zu einem wirklichen formvollendeten Kunstgebilde verholfen. Seine Manier ist zumeist diese, daß die Melodie in getrennten Zeilenabschnitten in Ober- oder Unterstimme bedeutungsvoll dahinzieht, eingeleitet wird jede Zeile durch kurze, ihnen nachgebildete Sätzchen, die ihren Stoff aus den ersten Anfangsnoten der Zeile nehmen und das Stück weiterführend auf diese vorbereiten, die andern Stimmen spielen bei den eigentlichen Zeilen der Melodie mit einigen bestimmten Figuren, oft mit paralleler Bewegung, leicht

und flüssig darüber hin. Die Melodie steht in seinen Werken in heiliger Würde da, und glänzende ausdrucksvolle Figurationen ranken sich blühend an ihr hinauf. Dann und wann kontrapunktiert der Meister in fortlaufendem Zuge. Gesteigert wird die Bedeutung des Tongebildes, wenn er, es selbst erst wieder einführend, eine Fuge über die erste Zeile der Melodie ihm voraufschickt.

Hatte Frescobaldi in der Fuge festere Kunstgrundsätze gebracht, so war doch das Thema noch einfacher, und gewissermaßen ängstlich nur wagte es sich hervor, früh wurde ihm in dem Gefährten die Stütze gegeben, eine genaue Stimmenzahl wurde nicht durchgeführt, und die Stimmen setzten auch nicht gesetzmäßig ein, kamen nicht plangemäß herbei. Da ist es auch wieder Pachelbel gewesen, bei dem zuerst die Themen plastisch heraustraten.

Pachelbel hinterließ eine Schule, besonders ist Buttstedt zu nennen, später des Lehrers Nachfolger an der Predigerkirche in Erfurt.*)



Nach allen Abschweifungen kehren wir zu Bach zurück.

Vielleicht in Ohrdruf entstand eine etwas unreife Klavierfuge in E-moll. Jedenfalls hatte Bach viel Lust weiterzukommen, aber mehr noch waren Schranken

*) Die Melodie über das Rodigastsche Lied: Was Gott thut, das ist wohlgethan gehört wahrscheinlich Pachelbel an.

allenthalben im Hause des Bruders, höhere Ziele zu erreichen.

So war es dem Knaben eine Erlösung, als Elias Herda, der junge vor kurzem angestellte Kantor des Städtchens, ihn liebgewann und ihm vorwärts zu helfen, ihn anderswo anzubringen suchte: da er selbst in Lüneburg gewesen, gab er ihm eine Empfehlung dorthin, und so begab sich der Fünfzehnjährige Ostern 1700 mit seinem Kamaraden Erdmann auf den Weg nach der Stadt in der nordischen Heide. Seine schöne Sopranstimme und überhaupt sein musikalisches Talent verschafften ihm hier sofort eine Stelle im Kirchenchore der Lüneburger Michaeliskirche; ja so vorzüglich gefiel er, daß er sogleich in die Elite der „Mettenschüler“ aufgenommen wurde, mit einem kleinen Stipendium, das für seine Bedürfnisse gerade ausreichte. Lüneburg war damals noch eifrig in kultischer Musik, dazu kam durch das Singen zu besonderen Gelegenheiten manche kleine Zugabe in den Beutel der Sängerknaben.

Soweit diese allerdings recht oft widerstreitenden Verpflichtungen Zeit ließen, erlangte Bach hier weiter seine Schulbildung, aber es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß sein Aufenthalt in Lüneburg in erster Linie seiner musikalischen Ausbildung förderlich war und er sich größere Kenntnisse von der Musik aneignete. Allsonntäglich wurden hervorragende Werke im Gotteshause gesungen, und er machte ganz von selbst eine intimere Bekanntschaft mit der Vokalmusik, aber auch nicht minder bildete er sich auf der Orgel

und dem Klavier aus. Die Chorbibliothek bot zu Studien reiche Schätze: sie umfaßte ein paar tausend Nummern, gedruckt die bedeutendsten Werke der deutschen Meister jener Zeit, dazu viele Handschriften, auch Heinrich Bach*) und Johann Christoph Bach**) waren mit Erzeugnissen ihrer Muse vorhanden. Welche Gelegenheit, in der kirchlichen Vokalmusik Kenntnisse und Erfahrungen zu erwerben!

Doch hat sich Sebastian seinem späteren Lebensgange nach auch in der Instrumentalmusik geübt, und Mittelpunkt für alle Instrumentalmusik war die Orgelkunst. Anregungen konnten ihm auch hier nicht fehlen. Der Organist Löw an Nikolai besaß einen begründeten Ruf, er war noch dazu Landsmann von ihm. Mehr noch wirkte der persönliche Einfluß von Georg Böhm, der, auch ein Thüringer, an der Johanniskirche der Stadt an der Orgel saß, und der mit Kunst und Esprit den Choral behandelte. Er war es besonders, der bei Sebastian Begeisterung für die Orgel und Eifer für die Musik weckte.

Böhm vertrat eine Mittelstellung von Pachelbel zu den nordischen Meistern hinüber, die in Hamburg, Lübeck, Husum thätig waren und die Augen der musikliebenden Welt auf sich zogen. Es war die Richtung des Niederländers Sweelinck, die dorten herrschte: mit Johann Adam Reinken aus Deventer war sie zuerst an der Katharinenkirche in Hamburg eingezogen. Man sah auf technische Gewandtheit, man wollte

*) Siehe S. 18. **) S. 22 dieses Buches.

Grazie, liebliche wechselvolle Tongestalten, interessante Klangwirkungen, man liebte ein Schwelgen in traurigsüßen träumerisch-melancholischen Harmonien, dazu traten allerlei auffallende Sonderbarkeiten. Jedem sofort bemerkbar ist das Auseinanderziehen der Form und das Phantastische allenthalben gegenüber der plastischen Ruhe und der sonnigen Heiterkeit des südlichen Orgelstils: lange Choralbearbeitungen bis zu dreihundert Takten und noch darüber sind nichts Seltenes, eine gewisse Spielseligkeit zeigt sich auch in dem vielen aufgebauschten Figurenwerk. Die Gefahr, in geistreichelnde Äußerlichkeit zu fallen, war vorhanden, nur ein tiefsinniger talentvoller Künstler wie Böhm vermochte sie zu meiden, vielmehr einen schönen Schmuck für sein Werk zu gewinnen.

Der damals so gefeierte Mann war nur leider ohne ein ausgleichendes Gegengewicht Pachelbelschen Wesens. Den Choral behandelte Böhm nur dem allgemeinen Grundgefühle nach, und doch war es rechte Musik, die sich in dem lebensvollen Stück, in der Eleganz der Stimmenverschlingung offenbarte. Seine Manier im Orgelchorale war, thematisch statt in der Polyphonie zu schreiben, jede einzelne Zeile des Liedes in ihre einzelnen melodischen Hauptmomente zu zerlegen und mit reger Erfindungskraft durch deren Wiederholung, Versetzung, Umspielung, mannigfache Verknüpfung thematisch zu erschöpfen: eine gangartige, etwa 2- bis 3taktige Tonreihe im Baß leitet ein, dann beginnt das Stück selbst, die Baßweise wiederholt sich feststehend ganz oder stückweise zwischen den Zeilen, tritt

auch im Kontrapunkt auf, am Ende geht sie unter dem ausgehaltenen Endtone der Melodie schlußmachend ab.

Choralvariationen hat Böhm mit Vorliebe geschrieben, und schier unerschöpflich konnte hier sein Geist walten, immer wird dabei aber in jenen Stücken mehr an das Cembalo als an die Orgel gedacht, das zeigen die vollen Griffe, so daß die Stimmführung oft ganz unkenntlich ist und man nur Akkordfolgen sieht.

Erst seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte man Orgel- und Klaviermäßiges zu scheiden begonnen, erst in der andern war ein sich auf das besondere Wesen des Cembalos gründender Klavierstil aufgekommen: gesteigerte Beweglichkeit der Tonreihen mußte den Mangel der Tondauer verhüllen und ersetzen. Die figurierte, von Scheidt begonnene Variation war damit eben auf dem Klavier ein passendes Feld für die Komposition. Ein Tonsatz von einfachem Bau wird als Thema aufgestellt und dann durch Figurationen der rechten Hand, zur Abwechslung auch einmal der linken so, in denselben rhythmischen Verhältnissen des Themas verharrend, umspielt, daß die Spitzen der Melodie gestreift werden, oder melodisch leicht umgebildet, daß die wesentlichen Züge leicht erkennbar bleiben; dabei setzte man gewöhnlich soviel von diesen Figuralvariationen, wie das Lied Verse hatte, aber ohne sonderliche Rücksicht auf den jeweiligen Text.

Für die freie durch keine poetischen Gedanken wie

beim Choral bedingte Klaviermusik hat Böhm die Errungenschaften der Franzosen benutzt, ihre galante Zierlichkeit tritt schon allgemein in den reichen Ausschmückungen und Umkräuselungen des Ganges der Melodie zu Tage. Geradezu Einwirkung von Westen her sehen wir in seinen Suiten, und diese sind geradezu eine Vorstufe zu den Bachschen zu nennen; Sebastian hat sich, dem großen Lüneburger geistesverwandt fühlend, im späteren Lebensalter seinem Vorbilde auf diesem Gebiete hingegeben. Der Jüngling jetzt ahmte den Meister im Orgelchoral nach, wo er als reifer Mann andere höhere Wege wandelte.

Einige noch erhaltene Choralvariationen Bachs über Christ, der du bist der helle Tag, O Gott du frommer Gott, Herr Christ, der einge Gottessohn*) deuten dergestalt auf Böhms Einfluß, daß sie nur als Nachahmungen aus dieser Lüneburger Zeit gelten dürfen. Diese Assimilationskraft, daß er fremdes Vorbild so ganz in sich aufnahm, so voll auf und in sich wirken ließ, kann der Mann, der später der allerindividuellste Mensch war, nur in frühesten Jugendjahren gehabt haben. Die Stücke bieten dieselben motivischen Ausspinnungen, wie sie Böhm hat, dazu viel von dessen sonstiger Art und Weise; diese Mischung verschiedener Behandlungsprinzipien im Verlaufe eines Stückes ist echt Böhmsch: wie er hier einfach und schlicht redet und dort in bunten Bildern, dann wieder ganz die Melodie in Passagen auflöst,

*) Ed. Peters Ser. V, Heft 5, II 1, 2.

Taktwechsel bringt, durch Abwechslung der Manuale mit Klangwirkungen spielt. Trotz der Anlehnung an fremdes Vorbild sind die Werkchen immerhin Beweis eines außerordentlichen und hervorragenden Talentes, und bei allen kleinen Unbeholfenheiten haben wir gleichwohl natürliche edle Schönheit, ungezwungene Freiheit der Stimmenverschlingung, gar kein so sehr schwankendes tastendes Anfängerwesen, auffallende instinktive Sicherheit; Einzelheiten befremden, das Ganze zeigt den Künstler von Gottes Gnaden.

Die Kompositionen sind klaviermäßig; denn das Pedal fehlt oder beeinträchtigt, wo angegeben, die Wirkung. Auch bei einem Orgelchoral aus dieser Zeit über Christ lag in Todesbanden dürfte es nicht anders anzunehmen sein, trotzdem ein Pedal verzeichnet ist. Ein Beweis, wie aus den geringsten Dingen die Kritik große Schlüsse zieht, zeigt eine einzelne Note bestimmt die Wahrheit des Satzes. Als eine gewiß interessante Nebensache will ich hersetzen, worauf Spitta aufmerksam macht. Im Endtakte schlägt nämlich auf dem letzten Viertel die rechte Hand über die Linke hinweg und nimmt das große E, obwohl das Pedal den Ton durch den ganzen Takt aushält: auf der Orgel wäre das Verfahren unnütz, aber der Ton war hier beim Cembalo eben schon verklungen und mußte noch einmal gestützt werden. In Lüneburg hatte ja Bach noch keine Orgel fest für sich und setzte, was er spielen wollte, uns darum ganz natürlich, für sein Klavier. Hat er auch wohl auf Böhms Orgel gespielt — es war ein

jämmerliches Instrument, das bald hernach abgerissen wurde; wie denn der größte deutsche Orgelmeister sein Leben lang nie das ihm gebührende große und prächtige Werk zur eigenen Verfügung gehabt hat und nur mit kleinen oder alten Werken sich hat begnügen müssen.

Interessant ist der Rückschluß aus den Kompositionen Sebastians auf seine ungewöhnliche Gewandtheit und die Spielfertigkeit, die er sich damals schon angeeignet haben mußte, daß er sich diese Sachen schrieb: wir erkennen leicht seine Beherrschung der Technik.

Bach kam also in Lüneburg in allem, in Theorie und Praxis, vorwärts, sonst scheint er aber eigentliche ihn direkt unterweisende Lehrer dabei nicht gehabt zu haben, wir wissen wenigstens nichts davon. Die Komposition hat er sich durch Betrachten von Werken der berühmtesten und gründlichsten Komponisten und eigenes Nachsinnen selbst gelehrt. Daher später seine Originalität, daß er einen ureigenen Stil und die moderne Musik überhaupt fast aus sich heraus schaffen sollte. Wir finden ihn von vornherein auf sich selbst angewiesen, er zieht sich doch eigentlich selbst, nur indem er auf andere Künstlergröße aufmerksam schaut, zum Künstler heran. Darum kann er hernach auch ein eigenes Ziel mit nur wenig Anlehnung an Frühere erreichen.

Bach hat sich aber eigentlich nicht sonderlich durch abstraktes Studium von Partituren, durch Formelkram und stummes Lesen von Musterwerken gebildet, sondern mehr noch durch konkretes Vorbild lebensvoller Persönlichkeiten. Auch der Virtuos hat sich an den Leistungen hervorragender Künstler selbst weiter erzogen. Die Besten mit eigenen Ohren hören war sein Grundsatz, und was er da gewahrte, das sich anzueignen hat er oft selbst nachts nicht Ruhe sich gegönnt. Durch Böhm jedenfalls auch auf andere hingewiesen, und von ihm darin bestärkt sie selbst einmal spielen zu hören, besucht er von Lüneburg aus in öfteren Ausflügen zu Fuß Hamburg, Celle und andere Städte, läßt die Kunst auf sich wirken, die dort gepflegt wird, erweitert und vertieft seine musikalischen Kenntnisse und bringt sich in Technik und Vortrag angespornt durch die großen Leistungen weiter, die er vernimmt.

In Hamburg erregte damals, wie schon angedeutet wurde, Reinken Aufsehen durch den unrivalisierten Glanz seiner Leistungen auf der Orgel. Er war Böhms Lehrer, und um selbst den Grund kennen zu lernen, um, wie es seine ursprüngliche Natur forderte, an der Quelle selbst zu schöpfen, ist Bach auch zu ihm gepilgert. Vielleicht mag sich gerade zu der Zeit Johann Ernst Bach,*) der Sohn des Zwillingsbruders des Vaters, hier zu seiner weiteren Ausbildung aufgehalten haben, wir wissen, daß er damals von der

*) Siehe S. 29 dieses Werkes.

väterlichen Hinterlassenschaft Reisen nach Hamburg zu Kunststudien bestritten hat; er mag Sebastian die Wege gewiesen haben. Reinken, nirgends großartig, aber voll Lieblichkeit und Behendigkeit im Spiel; ein großer Mann in seinem Fache, aber voll Neid und Eitelkeit andern gegenüber — dazu der Altersabstand — ihm wird sich Bach nicht sehr angeschlossen haben.

An Nikolai in Hamburg war Vincenz Lübeck Organist, ein Mann derselben Richtung, ein gleich vorzüglicher Meister. Werke der Hamburger, die aus der Hinterlassenschaft von Bachs Schüler Krebs auf uns gekommen sind, zeugen wohl davon, wie hoch sie der große Kantor in seinen besten Jahren schätzte, daß er sie weitergab und den Schülern empfahl.

Bach damals in Hamburg — das ruft ein eigenartiges Gefühl der Niedergeschlagenheit bei den Musikfreunden wach: Händel ist in Hamburg 1703—6 gewesen, Bach vielleicht also 1703 zum letzten Male. Die beiden größten Tondichter ihrer Zeit sind so nahe aneinander vorbeigegangen wie nie wieder — und haben sich nicht gefunden.

Bachs Fußtouren hatten außer Hamburg noch Celle als Ziel. Am herzoglichen Hofe dort waren seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ausgezeichnete Kräfte in der Hofkapelle thätig: französische Tanzweisen, Oper und französische Klaviermusik wurden gepflegt. Der Jüngling erfuhr hier die Eleganz, das Reizvoll-Liebliche des französischen Geschmackes, er wurde auf François Couperins Werke verwiesen, des genialsten einer musikalisch begnadeten Familie,

und gewann überhaupt Interesse an den französischen Klavierkomponisten, Grigny, Dieupart u. a. Ob er sich selbst in Kompositionen nach ihrem Muster versucht hat, ist nicht mehr festzustellen.

So erzog sich der angehende Meister selbst, indem er Meistern absah, was Musik ist. Dazu sann er in jenen Tagen in der Heidestadt über Palestrina nach und die alte italienische Schule und fertigte sich Abschriften von ihnen mit eigener Hand an.

In Lüneburg war Bach als Chorknabe, bis seine Stimme mutierte; damit verlor er seinen Platz und mußte sich bald ein anderes Feld suchen. Es kam ihm zu statten, daß er Violine spielte, so konnte er im Orchester mitwirken, auch mochte er den Kantor beim Einstudieren auf dem Cembalo begleiten. Irgendwie muß er sich nützlich gemacht, er muß doch gelebt haben.

Es kam die Zeit heran, daß er die Schule verließ. Die Universität, wie Händel, Telemann u. a., konnte er nicht besuchen, daran hinderten ihn seine wenigen Mittel, er mußte es sich bei seiner Dürftigkeit versagen.



Arnstadt.

Ostern 1703 wird Bach Hofmusikus in Weimar bei der Privatkapelle des Prinzen Johann Ernst, des jüngeren Bruders des Herzogs Wilhelm Ernst: sein Instrument die Violine.

Es zeugt von besonderer Vorliebe für die Musik bei dem jungen Fürsten, daß er sich neben der offiziellen Kapelle eine eigene hielt, und es werden also nicht geringe Anforderungen an die Kunst gestellt worden sein, andrerseits wird Bach wohl auch in der Hofkapelle Verwendung gefunden haben.

Neue Anregung erhielt er hier von der italienischen Musik, die da gepflegt wurde. In den Mußestunden saß er an der Orgel und bei der Komposition.



Aber er blieb nur wenige Monate. Bei einem gelegentlichen Besuche von Verwandten in Arnstadt,

wo seines Vaters Onkel Heinrich*) so lange in Segen gewirkt hatte und nun dessen Schwiegersohn Herthum als sein Nachfolger auf der Orgelbank saß, packte er so durch sein mächtiges Spiel auf der soeben erbauten Orgel der Bonifaciuskirche, daß er dort noch in demselben Sommer die Stelle eines Organisten erhielt.

Das Gotteshaus hatte man, nachdem es in dem Jahrhundert davor von einer Feuersbrunst zerstört worden war, als Neue Kirche erst kürzlich wieder aufgebaut, um die Barfüßer- und die Liebfrauen- bei der Kirchlichkeit des Städtchens zu entlasten; und die Liebe zu dem Gotteshause hatte sich durch reiche Beiträge aus der Gemeinde gezeigt, die auch ein recht gutes Orgelwerk ermöglichten. Aber vor den schönen Stimmen hatte noch immer aus Verlegenheit der Stadt um die geeignete Kraft ein Stümper gesessen; nun war der Rechte gefunden.

Das Kirchenkollegium war entzückt von dem kühnen Präludieren Bachs und bot ihm sofort an dazubleiben; noch heute wird die durch den Meister der Töne berühmte, wenn auch jetzt umgebaute Orgel gehört.

Die Stelle sagte ihm zu, denn es zog ihn immer mehr zum Orgelfache hin; sie war für seine Jugend einträglich und bot die beste Zeit zu Studien und eigenem Schaffen, wie er es seinem Genius schuldig zu sein sich bewußt war. Der Dienst war gering: am Sonntag Morgen, am Montag zu einer Betstunde und am Donnerstag früh war er verpflichtet; ein

---

*) Siehe S. 18 dieser Schrift.

Schulamt war nicht mit der Stelle verbunden, keine lästige ablenkende Nebenarbeit war da, wie der andere Organist darunter seufzte, der als Küchenschreiber am Hofe alle Hände voll zu thun hatte: Bach durfte sich ganz gesammelt an sein Werk begeben. So nahm er an: am 14. August 1703 war die Einführung.

Welches Hochgefühl, als er da zuerst vor seiner Orgel saß, vor seiner Orgel, das war sein Ideal gewesen, er war in seinem Amte, das für sein Wesen paßte.

An die Stadt knüpften sich für ihn mannigfache Familienerinnerungen: dort war seines Vaters Bruder Hofmusikus gewesen*), jetzt lebte dort sein Vetter Ernst, dessen Sohn, stellenlos und ohne Mittel. Wir wissen, daß Sebastian sich der Gesinnung seiner Vorfahren, in der Familie füreinander einzuspringen, nicht entzog, sondern es für seine Ehrenpflicht ansah, ihn zu unterstützen: er that, was in seinen Kräften stand. Mag sein, daß er ihm verpflichtet war: wir hörten schon**), daß ihn sein Vetter möglicherweise in Hamburg seinerzeit eingeführt hat.

Nun zu dem Milieu, in das Bach in Arnstadt kam. Für den Musiker waren es ziemlich günstige Verhältnisse, Musikverständige und Liebhaber fand er in genügender Zahl vor. Da war besonders der Dirigent der Hofkapelle Gleitsmann, der Nachfolger des alten Kapellmeisters Drese***), ein verständiger Mensch, da war der Rektor des Lyceums und ein

*) Siehe S. 29 des Buches. **) S. 53.
***) Komponist der Melodie zu Seelenbräutigam (Jesu, geh voran).

etwas sonderbar veranlagter Sohn von diesem, die nicht ganz unüble Leistungen in der Kunst der Töne aufwiesen.

Arnstadt war damals Residenz einer gräflich schwarzburgischen Hauptlinie, Musik wurde am Hofe eifrig gepflegt. Die Gräfin, Anton Günthers Gattin Augusta Dorothea, eine Tochter Herzog Anton Ulrichs von Braunschweig-Wolfenbüttel, hatte auch nach dem Vorbild ihrer Vaterstadt, von wo sie reges Kunstleben gewohnt war, ein Theater eingerichtet, der Graf hatte dort für die Ausstattung zu sorgen, die Bürger, Handwerker, Schüler traten auf und spielten. Der Hof hatte für seine Leute freien Zutritt, von den andern Zuhörern wurde ein Eintrittsgeld erhoben. Das Volk selbst wirkte also auf den Brettern mit, und für das Volk war, was man aufführte, Triviales, Burschikoses, Dialekt. Der genannte Rektor Treiber selbst hatte eine Operette hierfür geschrieben, die ganz darnach war: schon der Titel sagt genug: „die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens"; 30 Personen treten auf, ein rechtes Volksspiel. Man sieht, Interesse für Kunst, aber nicht volles Ideal.



Alsbald bekam unser junger Organist, da er von Lüneburg her schon Erfahrung hatte, einen kleinen Schülerchor zu unterrichten: er sollte die jungen Leute vorbereiten für den späteren Eintritt in den großen

Sängerchor an der Hauptkirche; der Organist sollte die Oberleitung haben, in der Arbeit stand ihm ein Vorsteher des Chors, selbst ein Schüler, zur Seite.

Das Nebenamt brachte es mit sich, es war nicht anders zu erwarten, daß Bach für seinen Chor eigene Gesangkompositionen schrieb: einige Stücke aus diesen frühen Sachen hat er in Leipzig einer Umarbeitung gewürdigt und zu einem Werke benutzt, das auf uns gekommen ist. Wir besitzen augenblicklich nur dies eine Opus, dessen Sätze wir hierher datieren können: es ist die Osterkantate: Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen.*)

Die Kantate ist eigentlich ein weltliches Tonstück. Aber auch in der Kirche hatte man sich zu ihr hin entwickelt. Diese Kirchenkantate der damaligen Zeit, zu der man von der Motette aus gelangt war, faßte die bislang einzeln und für sich gepflegten Formen der kirchlichen Tonkunst zusammen. Die Motette, die ein kirchliches Wort zum Texte nahm, war ein mehrstimmiges Vokalwerk und schloß für sich selbst auftretende Instrumente der Natur der Sache nach aus. Erst als man die alte Polyphonie zu vernachlässigen begann und, was man da versäumte, durch freien Schwung der Melodie, lebendigeren Rhythmus, schärfer gewürzte Harmonien wieder einzuholen suchte, da erst zog man die Instrumente heran. Man lernte dabei aufmerksam auf den Klangkörper achten und neue Gruppen von Tonfarben mischen. In sehr

*) BG. 2.

verschiedenartiger Weise wurde der Choral hineingewoben, eine feste Form ist nicht vorhanden; dazu trat die Orgel. Es galt nun, den Vokalkörper dabei nicht erdrücken, nur temperieren: harmonisches Tonsystem sollte mit Polyphonie, die Selbständigkeit der Stimmen mit der darüber herziehenden Melodie vereint werden. Die in Italien sich reich entwickelnde dramatische Kunstform unterließ nicht, die so entstehende Kantate zu beeinflussen, man begann die dramatische Gliederung in Chor und Soli auf die etwas einförmige Motette zu übertragen, man stellte die Stimmen einander entgegen und brachte auf diese Weise mehr Leben in das Gebilde, das Wort will man ausdrucksvoller darstellen und musikalisch anschaulicher machen, charakteristisches Gepräge geben.

Die Anlage des Bachschen Werkes ist die dieser älteren Kirchenkantate: Liederstrophen, in der Weise der Zeit gehalten, wurden nach Willkür mit Bibelworten und mehrstimmigen Chorälen durchflochten; oder diese sind die Hauptsache, und an gewisser Stelle tritt eine strophisch komponierte ein- oder mehrstimmige Arie hinein; oder es werden lediglich Bibelworte aneinander gereiht oder ein Choral in verschiedener Weise durchgearbeitet. Statt des in jenen Tagen noch ausstehenden Recitativs tritt das sonst formlose, genau im Takte sich bewegende und beständig auf die Instrumente sich stützende Arioso auf, dazu wagt sich schüchtern einiges auf die Orgel, z. B. eine Einleitung, die sich damals, ohne daß ein Unterschied in der Bedeutung wäre, Sonate oder Sinfonie

nennt. Die Formen sind nirgends ausgedehnt, oder wo es der Fall ist, da fällt der viele Taktwechsel auf.

Der Text der Bachschen Kantate weist im allgemeinen auf jene Zeit um 1700 hin. Das Werk entdeckt sich aber schon bei oberflächlicher Untersuchung als eine Zusammenarbeitung von älteren Stücken und neueren Gedanken: es läßt sich noch zwischen beiden scheiden: die ungebundene Form der Reimzeilen, das Recitativ ist augenscheinlich jüngeren Datums, auch das Duett darnach sticht ganz im Zeilenmaß ab. Wie es jetzt vorliegt, scheint das Werk etwas durcheinandergeworfen zu sein: ursprünglich werden einzelne Nummern einer Doppelkantate angehört haben, für nur eine Kantate allein ist das Werk zu ausgedehnt.

Ein anderes ähnliches Stück ist nicht zu finden, so sehr wir es nicht für das einzige dieser Tage halten können. Aber die Hauptsache blieb Bach auch hier die Orgel. Dem Studium des Orgelmäßigen war er unausgesetzt ergeben, bei der Ausarbeitung eigener Gedanken für das Lieblingsinstrument ließ er nichts aus dem Auge, was von Bedeutung sein konnte: er berücksichtigte, was irgend Neueres von Bruhns, Buxtehude und Reinken erschien. Dann setzte er sich hin, die bedeutendsten Meister, was er von ihnen habhaft wurde, zu spielen, und darauf gründete er sein Nachdenken über die eigenen Ziele.

Hand in Hand mit der Kunst des Tonsetzens geht natürlich die eigene Fertigkeit Bachs im Spiel. Wir bemerken z. B. in seinem Schaffen ganz genau, wie

er den Pedalgebrauch allmählich gewinnt. Bekannt ist die Gewissenhaftigkeit, mit der er sich fortbildete, wie er sich zu seinen Kompositionen und zu den technischen Übungen ganze Nächte raubte.



Aus der Arnstädter Zeit haben wir ein paar Spielereien auf dem Gebiete der Programmmusik. In mehreren Sätzen eines Capriccio stellt Bach in launiger Weise die Abreise eines geliebten Bruders in die Fremde dar.

Es ist Johann Jakob.*) Nachdem er seine Lehrjahre bei dem Kunstpfeifer in Eisenach beendet, hatte er sich auf der Wanderschaft entschlossen, als Musikus in die Garde Karls XII. von Schweden einzutreten, dessen kühnes Wagen es ihm wohl anthun konnte. Er kam noch einmal nach Hause, um Abschied von den Seinigen zu nehmen. Als brüderliches Andenken für ihn in der Ferne hat Sebastian die fünf kleinen Sätzchen niedergeschrieben, die die Gedanken und die Vorgänge bei der Abreise vorführen wollen, und die er eben selbst „Capriccio über die Abreise seines herzlieben Bruders" betitelt.**)

Er arbeitet hier nach Kuhnaus Muster. Vier Jahre vorher hatte dieser sechs Sonaten, wie er sie nannte, zu biblischen Historien herausgegeben: Geschichten aus dem alten Testament will er da in

---

*) S. 33 des Buches. **) Peters I 4 9.

einer Folge von Tonbildern darstellen. So will er schildern Sauls Trübsinn und die Heilung seiner Melancholie durch Davids Harfenspiel, oder wie er wörtlich sagt: „den vom David vermittelst der Musik kurierten Saul"; anderswo den Zug der Israeliten durchs Schilfmeer nach Kanaan. Er schreibt hierzu folgende Disposition: „Das bewegte Gemüth der Kinder Israel bei dem Sterbebette ihres lieben Vaters — ihre Betrübniß über seinen Tod, ingleichen ihre Gedanken, was darauf folgen werde — die Reise aus Egypten in das Land Kanaan — das Begräbniß Israels und die dabei gehaltenen bitteren Klagen — das getröstete Herz der Hinterbliebenen." Über ein anderes Tonbild, den Streit Davids mit Goliath, sagt er selbst in der Vorrede: „Also präsentiere ich in der ersten Sonate das Schnarchen und Pochen des Goliath durch das tiefe und wegen der Punkte trotzig klingende Thema und das übrige Gepolter; die Flucht der Philister und das Nacheilen durch eine Fuga mit geschwinden Noten."

Er stand nicht allein in solchem Beginnen: auch andere huldigten diesem Sport. Froberger versuchte ganze Geschichten auf dem Klavier wiederzugeben, in einer Klaviersuite setzte er sich in den Kopf, die Abenteuer einer Rheinfahrt zu schildern. Die Franzosen dachten ebenso Charaktertypen durch Töne illustrieren zu dürfen.

Kuhnau, dessen Nachfolger in Leipzig Bach später werden sollte, Kuhnau, dieser wunderbar vielseitige Mann — — er, der die erste mehrsätzige Klaviersonate

schrieb, für Klavier überhaupt fruchtbar, voll Energie und frischer Freundlichkeit, in der Fuge Muster und Meister. So sind auch die biblischen Historien musikalisch interessant.

Bach hat in seinem Stückchen ähnliche Stimmungen wie sein Vorläufer, der echte Kuhnau schwebt uns in manchen Anklängen vor.

Aber Bach ist gar nicht ausführlich in den einzelnen Sätzchen und beweist damit, daß er doch nicht voll und ganz bei diesem Stücke bei der Sache war, nicht in vollem Ernste sich diesem Genre widmete, wie er das Opus ja auch in seiner Art einzeln dastehn ließ: die Kunst war ihm zu hoch, als daß sie zu Magddiensten gezwungen werden dürfte. Das Gleichgewicht zwischen Objektivem und Subjektivem darf in einem Kunstwerke nie so gestört werden, daß das Subjektive gewinnt: Objektivieren ist das Ziel des wahren Künstlers: das ist Goethe in seiner Reife, das ist Bach in den Jahren seiner Meisterschaft.

Die Nummern des so nach einer gewissen Seite hin interessanten Werkes hat Bach selbst wie in der Programmmusik üblich mit Überschriften versehen: I ist „Eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten". II ist „Eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen" — doch es hilft nichts, jener ist standhaft — III „Ein allgemeines Lamento der Freunde", ein Satz, dessen spielende Leichtigkeit und Mannigfaltigkeit bei dem kaum Zwanzigjährigen unglaublich.

IV „Kommen die Freunde, weil sie doch sehen, daß es anders nicht sein kann, und nehmen Abschied". Doch die Zeit drängt: schon ertönt der Hornruf. V „Aria di Postiglione". Der kurze Satz geht in eine interessante Doppelfuge über, die fast an der Zeit der Entstehung zu zweifeln berechtigte, wenn diese nicht durch die näheren Umstände erwiesen wäre: haben wir doch ein echtes Ricercar, eine Kunstfuge, vor uns. Nur etwas unstät Hin- und Herfahrendes, das Fehlen des später Bachs Fugen so berückend eigenen geschmeidigen Wesens, des Flüssigen, des Majestätisch-Lieblichen spricht nicht gut für unsern Sebastian.

Eine andere Anlehnung an Kuhnaus Vorbild ist ein Stück, das sich Sonate nennt,*) Kuhnau hatte ja diesen Namen erst für mehrsätzige Klaviersachen gemünzt: die Arbeit ist von dem späteren Bach so grundverschieden wie Dunst und Licht.

Es sei hier noch einer Arbeit gedacht, die sich unschwer in diese Zeit einreiht: „Capriccio zu Ehren Johann Christoph Bachs aus Ohrdruf"**) ist der Name.***) Auch der alte Lehrer sollte seinen Tribut von der Muse Sebastians empfangen. Sein Wissen und Können wollte er zeigen, wir haben eine freie Fuge vor uns, ihre ungebundene Behandlung, das Geschick in der Durchführung des Themas ist gewinnend.

Unentwickelte Pedalbenutzung weist in diese Zeit ein Präludium und Fuge in C-moll. Nicht die feste Form der späteren Kunst Bachs ist hier zu spüren.

---

*) Ed. Peters I Heft 13 8. **) S. 33, 38 cr. ***) P. ibid. 6.

Mit welcher Wonne schwelgt er in Akkorden, die ganze Tonwelt der Orgel soll durch den Raum beben. Das Pedal erweist ferner eine andere C-moll-Fuge als Schwester der genannten.*)

Und der Orgelchoral? dem Bach seine ersten Gedanken geopfert hatte, ihn sollte er nicht weiter gepflegt haben? Pachelbel, der zuerst seine Gedankenwelt gefangen nahm, trat ihm jetzt wieder in Thüringen allenthalben in der Orgelkunst entgegen. Wie einen lieben Freund muß er ihn begrüßt haben. Gereifter und mit sichrerer Kraft wird er wieder seinen alten Weisen nachgegangen sein. Vorhanden ist nichts außer 17 Variationen in einem alten Manuskripte über Allein Gott in der Höh' sei Ehr. Es ist wahrlich nichts wie Pachelbel, nichts Originelles — ob das zwar auch nicht überall einem gerade entgegentreten muß; aber die Sächelchen sind deshalb dennoch nebensächlicher.



Doch Bach genügte der kleine Geist bald nicht mehr, der dort in Arnstadt herrschte. Die Fülle von künstlerischen Anregungen, die er drüben in Norddeutschland empfangen und an denen er beständig gezehrt hatte, war verbraucht. Wanderlust kam dazu. Er sparte sich die Mittel für eine größere Reise zusammen, und als er Ende Oktober 1705 einen vierwöchigen Urlaub erhielt, zog er zu Fuß los, um

*) P. V 4 5, 9.

Dietrich Buxtehude in Lübeck aufzusuchen, von dem er viel gehört, den er aber selbst noch nicht gehört hatte. Da wollte er Neues, Eigenartiges lernen, neue Elemente in sich aufnehmen.

Keine Empfehlung als sein Talent.

Er kam gerade zurecht, um die berühmten „Abendmusiken" zu erleben, die Buxtehude in der kerzenstrahlenden Marienkirche in Lübeck am Spätnachmittage an fünf Sonntagen vor Weihnachten, zwischen Martini und dem Feste eingeführt hatte. Es waren, wie wir heute sagen würden, Kirchenkonzerte mit Eintrittsgeld.

Buxtehude, ein Däne von Geburt, hatte in Lübeck dem Einkommen nach eine der vorzüglichsten Organistenstellen in Deutschland. Ein mächtiges Orgelwerk. Raum für ein großes Wirken: stets fand er einen willigen Sinn für seine Bestrebungen, in liberalster Weise kam ihm die Bürgerschaft entgegen.

Des Meisters Stärke war freie, d. i. nicht durch einen Text gebundene Instrumentalmusik, und er bewährte hier eine wunderbare Erfindungskraft. Er wußte der Orgel Mannigfaltigkeit und Färbung abzugewinnen, er liebte Geist und Bravour, besonders im Gebrauche des Pedals. Die reiche Anwendung des Pedals, dessen Benutzung zu Sololäufen, gehört zu den Äußerlichkeiten seiner Werke, er hat dem Doppeltriller, dem Pedaltriller Bahn gebrochen; Passagenwerk außerhalb des Taktes, was wir ad libitum bezeichnen, er hat es eingeführt. Beim inneren Aufbau seiner Werke war er darauf bedacht,

ihnen einen glänzenden Abschluß durch reizvolle Nachspiele zu verleihen. Er weiß alle Tiefen eines innigsten Gefühlslebens aufzuwühlen, alle Schauer der Seele mit ganzer Gewalt zittern aus seinen Klängen, aber er findet doch mit sicherem Blick objektive Ausdrücke dafür, und er drängt auf Ausgleichung am Ende, wie es den Gesetzen der Welt und auch der Kunstwelt entspricht. Eine schwärmerische Innigkeit ist seinen Kompositionen eigen, der süßeste Schmelz des Herzeleids liegt durch sie hingegossen, daß die Orgel mit ihrem starren betonungbaren Tone fast nicht ausdrucksfähig erscheint. Ein Entzücken für jeden, der Gefühl hat, seine schönen langsamen Instrumentalsätze.

An tiefer Erfassung des Chorals und ruhiger Schönheit steht er zwar Pachelbel nach, überragt ihn jedoch an sinnigen Verflechtungen und einer auch hier oft berückenden Tonverbindung. Sein Stil bringt die Melodie ganz versteckt wieder, geht nur auf das Einzelne. Sehr fein ist die Verknüpfung des Choralthemas mit eigenartigen Nebengedanken. Anheimelnd weiß er jede Zeile auszuzieren und geistreich zu harmonisieren. Seine Akkordfolgen, wie er sie eine aus der andern scharfsinnig tiefsinnig hervorarbeitet, sind seltsam überraschend, blendend.

Subjektive Wärme fehlt ihm nicht, aber er bleibt doch objektiv. Seine Art ist alles in allem, glänzend, künstlich, virtuosenhaft, stets auf Neues sinnend; charakteristisch für ihn ist die Anwendung von Doppelpedal und ein interessantes Kreuzen der beiden

Manuale. Leicht macht er sich nur in seinen Gesangwerken die Sache durch Wiederholung desselben Tonsatzes einfach auf höherer oder niedrigerer Stufe.

Das war Buxtehude. Auf eine erhabene Höhe hat er die deutsche Orgelmusik hinaufgeführt; wer weiter zu höherem Ausblicke geleiten wollte, mußte Kraft, Auge und Herz eines Sebastian Bach haben. Buxtehude beherrschte die Technik in vollkommenster Weise, er schreibt in ganz vollendeter Form, er hat die hehrsten Ideale erreicht, es war nun Bachs Sache, seine erhabenen Ideen in diese vollendeten Sätze zu verweben. Wir werden in vielem auf das Lebhafteste bei dem Lübecker an Bach gemahnt, und es ist zu merken, daß dieser ihn tief erkannte und bewußt oder unbewußt seine Werke vor Augen hatte, ja daß ihm in seinen besten Schöpfungen die Eindrücke seiner Jugendzeit lebendig wurden.

Eine neue Kunstwelt erschloß sich unserem jungen Freunde. An derselben Orgel hatte Händel ein paar Jahre früher gejauchzt, zwar nicht so um des inneren Gewinnstes kommend wie Bach. Und dieser — er vergaß alles, Haus und Beruf: von dem großen Meister, unter dessen Fingern so innig und machtvoll das Orgelwerk erklang, gleichsam gebannt, überschritt er seinen Urlaub eigenmächtig über alle Gebühr, um mehr als das Vierfache: erst im Februar 1706 kehrte er endlich nach Arnstadt zurück.*)

Es läßt sich denken, daß er sich bei seiner Heimkehr

*) Buxtehude starb das Jahr darauf 9. 5. 1707.

eine Reihe von Verdrießlichkeiten und allerlei Unannehmlichkeiten zuzog, Plackereien verschiedener Art waren die Folge; wir haben einen aktenmäßigen Einblick in seinen Konflikt mit den Vorgesetzten.

Die Behörde war gar nicht so nach dem Buchstaben ängstlich streng und kniffelig kleinlich, aber es ist für jedermann außer Frage, daß man von diesem langen Wegbleiben denn doch nicht erbaut war. Zu einer Klage kommen schnell andere, und so wurde Bach vom Konsistorium zur Verantwortung geladen.

Man hielt ihm sein Ausbleiben vor, er antwortete, er habe bei Buxtehude sich weiter vervollkommnen wollen, und er habe ja einen bestellt, der an seiner Statt das Amt versah. Dann kamen die andern Beschwerden vor.

Bei seiner Spielfreudigkeit schwelgte Bach während seines ganzen Orgeldienstes in einem überreichen Figurenwesen, wobei ihm alles außer seiner Kunst Nebensache war. Beim Begleiten selbst des Gemeindegesanges verzierte er hin und her und verthat sich in den gewagtesten Koloraturen und beachtete nicht, welche Rücksicht er hier der Gemeinde schuldig war, daß nämlich beim Gemeindegesang die Orgel dienend zurückzutreten habe, daß sie hier nur einen festen Stützpunkt abgeben soll; statt dessen übermalte er selbst während des Singens die Melodie so kühn und ausschweifend, liebte die mannigfachsten Tonverschlingungen und eine oft ungewöhnliche Harmonisierung, daß die Gemeinde zeitweilig verwirrt und aus dem Text gebracht wurde. Ein Choral frühester Zeit, den

wir besitzen, führt uns recht deutlich diese Spielart vor Augen, er hatte sie sich von den nordländischen Meistern angewöhnt, später ist er davon frei geworden. In den Zwischenspielen herrschte keine Regelmäßigkeit, bald schob er eins ein, dann wieder nicht. Im Präludieren vor dem Choral war er gleichfalls weitschweifig und spann die Vorspiele über das Maß aus; als der Superintendent Olearius ihn dann gebeten hatte, an sich zu halten, schrumpften sie so zusammen, daß auch ein Dummer die Absicht merken mußte, nun gerade ins andre Extrem zu fallen. Sein leicht reizbares Temperament, die empfindliche Natur des selbstbewußten Künstlers, dabei ein Stück Eigensinn können wir noch öfters nachher bei ihm bemerken.

Mit dem Sängerchor war er auseinander gekommen und hatte sich gar nicht mehr mit ihm abgegeben. Schon lange war ihm dies Unterrichtgeben unangenehm, zumal die Stimmen nichts taugten. Während der Arnstädter Philister allerdings verlangte, daß der junge Mann einfach trocken seine Pflicht thue, hatte Bach zu viel mit sich zu thun, mit seiner Vervollkommnung, mit dem Arbeiten für seine Ideale, als daß es ihm ein Vergnügen gewesen wäre, die Jungens zu drillen. Immerhin sollte sein Chor ja auch bloß eine Vorstufe sein, er konnte doch gar nicht das beste Material haben, sollte doch eben erst zurechtstutzen, die jungen Leute schulen. Es war recht, daß er seine eigenen Geistesgaben pflegte, aber er hatte auch die Pflichten seines Amtes nicht so hintanzusetzen. Allerdings war es ihm, das lag in der Natur

der Sache, bei seiner unerfahrenen Jugend und seinem in sich gekehrten Wesen schwierig, sich unter den rüpelhaften Schülern Achtung zu verschaffen. Es herrschte so wie so auf der Schule eine Respektlosigkeit sondergleichen. Durch einen lässigen Schulinspektor war des Rektors Autorität hingefallen. Wie die Akten ausweisen, waren unordentliche haltlose Zustände eingerissen: es kam vor, daß die hoffnungsvollen Herren Söhne mit Degen in der Klasse erschienen, mitten in der Stunde begannen sie sich zu raufen, sie rempelten ihre Lehrer, sie spielten in der Kirche Ball. Versagte man so den alten Herren Ansehen und Ehrerbietung, wie sollte Bach diese Rotte Kora bändigen.

Mit einer unglaublichen Gutherzigkeit geht die Behörde gegen Bach vor. Man hatte Vertrauen zu ihm, man schenkte ihm seine volle Gunst, man war die Nachsicht selbst. Schonend spricht man auch in der Verhandlung jetzt auf ihn ein. Von Pedantischem keine Spur. Aber man hielt ihm doch alles wenigstens nachdrücklich vor. „Dahero er sich zu erclähren, ob er sowohl Figural alß Choral mit den Schühlern spiehlen wolle. Dann man ihm keinen Capellmeister haltḥen könne. Da ers nicht thuen wolte, solle ers nur categorice von sich sagen, damit andere gestalt gemachet vnd iemand Der dießes thäte, bestellet werden könne.“ Er bekam acht Tage Bedenkzeit, während dessen sollte er sich erklären.

Es kam nicht zu offenem Bruch, da man den genialen Jüngling gern in Arnstadt halten wollte; aber Bach, wenig gewillt nachzugeben, setzte den, wie

wir sahen, immerhin besonnenen und milden Ermahnungen der Behörden allen Trotz entgegen. Er mag die Sache eingesehen und darnach gehandelt haben, aber bis zur festgesetzten Zeit erschien er in seiner Verbissenheit nicht. Man war sehr liberal, man ließ ruhig die Zeit verstreichen. Als acht Monate hingegangen waren, lud man ihn endlich wieder vor, abermals mit namenloser Geduld. Bach gab jetzt an, er wolle sich schriftlich erklären; das Schriftstück fehlt uns. Wir werden es ihm nicht verargen, daß er zusah, wie er alsbald von dem Orte wegkommen möchte.

Ja, Bach hätte Buxtehudes Nachfolger werden können, der alte Löwe hatte in ihm, dem etwa Zwanzigjährigen, der ohne Empfehlung zu ihm kam, doch bald den Ebenbürtigen erkannt; aber er wollte des Alten nicht mehr ganz junge Tochter keineswegs mit jener Stelle miterwerben. Wie Buxtehude selbst durch Ehelichung der Tochter des verstorbenen Vorgängers sein Amt erlangt hatte, so hatte er durchgesetzt, daß auch nun wieder die Stelle nur mit seiner ältesten Tochter vergeben werden sollte, die 1669 geboren worden war, also damals im 37. Jahre stand, und das war denn doch für Bach zu alt.

Durch die Einmischungen Dritter in Arnstadt fühlte er auch sein keimendes Liebesleben verleidet.

In Arnstadt verlobte sich Sebastian in jener Zeit mit einer Base, Maria Barbara Bach, einem sehr in der Musik erfahrenen Mädchen, der jüngsten Tochter Johann Michael Bachs in Gehren aus jener

dritten Linie.*) Der Vater war schon lange nicht mehr, die Mutter war gerade den Tag gestorben, bevor Maria Barbara zwanzig Jahre alt wurde. Da kam sie von Gehren nach Arnstadt, der Stadt ihrer Mutter, und schloß sich hier an ihre noch ledige Schwester Regina an. Dort wurde Sebastian mit ihr bekannt.

Das erste Liebesglück des jungen Meisters!

Das Mädchen hatte eine hübsche Stimme, und so hatte Bach in der Kirche mit ihr auf dem Chor musiziert. Da saß er wohl auch neben ihr auf der Orgelbank und erschloß ihr begeistert seine Ideale, trug ihr vor, was er an Werken schuf, weihte sie tiefer ein in die erhabenen Zauber der Welt der Töne. Und voll Staunen lauschte das stille Mädchen dem Feuergeiste, sinnend sah sie auf den wunderbaren Mann, der jetzt die Tasten nahm und in einer Welt von mächtig dahinbrausenden Tönen seine gewaltigen Gedanken sie ahnen ließ.

Zwar wußte der Pfarrer Uthe um das Spielen, aber es war doch nicht gern gesehen worden.



Schon regte der Aar, aus Lübeck nach Hause zurückgekehrt, während er auch Buxtehude den schuldigen Tribut in einigen Orgelwerken gab, durchaus selbstständig seine Geistesschwingen. Bachs Meisterjahre sind gekommen. Seine Schrift ist hier schon so klar,

*) S. 20, 26 des Buches.

elegant sicher, und seine Züge sind sich im Grunde bis an sein Ende gleich geblieben.*)

Der Aufenthalt in der Ostseestadt war Bach erhebend für den ganzen inneren Menschen gewesen: weit das Herz, voll bedeutender Eindrücke, war er wiedergekommen. Buxtehudes formale Seite hat er sich bis ans Ende bewahrt, im übrigen sog er allmählich dessen Geist in dem eigenen Genie unmerkbar auf. Wo auch das Empfinden offenbar auf den Lübecker hinweist, da haben wir frühere Sachen vor uns.

Die Kantaten der Folgezeit allerdings haben noch die Anlage der ursprünglichen älteren Werke, so gewiß Bach eigene Ideen beweist und so auffallend Buxtehudes Charakter auf ihn eingewirkt hat.

An Instrumentalwerken setzen wir einige hierher, wo für jeden die Art des großen Dänen offen zu Tage liegt.

Wir gedachten schon einer Fuge in C-moll**); daß ihr erst ein Präludium vorausgeschickt wird, ist Buxtehudes Weise. Jetzt blicken wir ein Präludium mit Fuge in A-moll an***), und wir sehen Buxtehude nach der ganzen Anlage von A bis Z hervorschauen. Aber auch in Kleinigkeiten: diese Verzierungen, Doppeltriller, Pedalsolo. Reifer ist eine Fantasie in G-dur, das Thema klingt an den Lübecker an, der ungeregelte Pedalgebrauch nimmt das Werk für diese Zeit ebenso in Anspruch wie dies, daß der Komponist

*) Spitta I 327. **) S. 66 cr. ***) P. V 3 9.

noch nicht die Linie zwischen Orgelkurs und Klaviermäßigem festhält. Noch ein großes Orgelstück dieser Tage ist ein anderes, Fantasie genanntes Werk in G-dur, aus Buxtehudes Empfindungswelt heraus geboren*): das sind seine Harmonien, unersättlich in doppelten Vorhalten, Nonenakkorden, verminderten Intervallen, weitgespannten Harmonielagen, enthusiastisch sich aufschwingenden und einander überbietenden Melodiegängen: ein Klangmeer ohne Ende.**) Die Eigenschaften des Dänen hat weiterhin eine prächtige Fuge im $^{12}/_{8}$ Takt, G-dur; bei Bach ist das alles nur tiefer und schwungvoller erfaßt. Hierher gehört auch ein Präludium und Fuge in Es-dur, die etwas von Frobergers Zügen trägt.

Froberger, der dem Choral als Schüler der Italiener ferner stand, war ihm in Ohrdruf, wie wir sahen, bekannt geworden.***) Als lieben Freund aus der Jugend fand er ihn in Buxtehudes Werken wieder. Bach dürfte Frobergers Kompositionen selbst besessen haben, obgleich er sich bewußt war, daß jener veraltet sei: ein Band der königl. Bibliothek in Berlin, der sicher Frobergersche Stücke, Ciaconen und Canzonen enthält, trägt die Bezeichnung: di J. S. Bach; der Abschreiber hat wohl eine Notiz, die das Werk als Bach gehörig angab, mißverstanden.

In diesem Bachschen Werke haben wir also ein Stück Froberger. Und zwar vermittelt durch Buxtehude und dessen Geistesverwandte, die ihn

*) V 4 11. **) Spitta I 319. ***) S. 40 dieses Buches.

schätzten als den, auf dessen Schultern sie mit standen, hat Bach hier dessen Manier überkommen. Zu Beginn und am Ende seiner Toccaten liebt dieser Läufe ohne Regel, von durchaus ungleicher Geltung, bald über, bald unter gehaltenen Tonverbindungen. Hierher faßte Buxtehude die Idee für seine einleitenden Präludien, bei ihm ist, seinem Vorbild entgegen, Plan und Fortgang in der Ausführung; nicht minder wird er vielleicht zu seinen treffenden einfallreichen Nachspielen durch die Schlußpassagen Frobergers gebracht worden sein. Diese Blitzsprungfiguren der Sechzehntel bei pompösen Harmonien setzen Bachs in Rede stehendes Werk in unser Jahr 1707 — und doch sind sie nicht so unruhvoll wie bei seinem Vorbilde: dennoch ist das ganze Opus Bach selbst: das bedeutende Thema hat nichts von Buxtehude, der Kontrapunkt auch nicht, und die Tonverschlingung ist bei Froberger nicht so wie hier.

Hat Bach in dem Kunstmäßigen schon bisher Eminentes geleistet, so ist er in einer ingeniösen Orgelschöpfung in C- und E-dur*), die wir noch unserer Aufzählung anreihen, auch nach dem Gedankenstoff unabhängiger Meister, nicht allein hinreißend, was die Technik anbelangt — der Eindruck, den das Werk auf den Hörer macht, ist gewaltig und groß. Bach schreibt allein hier in der motivisch erweiterten Fugenform, wie sie Buxtehude hatte, später hat er sie, weil seinem Sinn nicht entsprechend, nie mehr angewendet

---

*) P. V 37

und nur die einsätzige Fuge genommen, die er innerlich erhaben schön durcharbeitet.*) Auch sonst bemerken wir in diesem Orgelstücke Nachwirkungen von Lübeck her, doch diese flüssige exakte Durchführung der Stimmen ist der ganze Bach.

Es ist gewiß interessant zu beobachten, wie Bach alle Tendenzen seiner Zeit umschließt, wie er die verschiedenen Charaktere sich assimiliert: er gewinnt sich so den Boden für sein himmelstürmendes Wirken in der Folgezeit.

Verschiedene Organistenstellen wurden dem Arnstadtmüden kurz nacheinander angeboten. Er nahm eine Berufung in das thüringische Städtchen Mühlhausen an.

*) Spitta I 322.



Mühlhausen.

Mühlhausen war damals freie Reichsstadt.

Bach kam dort in ein ehrenvolles Amt. Den Posten des Organisten an der Blasiuskirche hatten schon talentvolle Meister innegehabt. Aus Mühlhausen stammte Johann Eccard, der klassische Bearbeiter deutscher Kirchenlieder, ein Freund von ihm, Joachim von Burck, wirkte an Divi Blasii, zu seiner Zeit wurde der Grund zu dem musikalischen Charakter der Stadt gelegt. Aus Mühlhausen stammte Georg Neumark, der Dichter gottergebener Kirchenlieder. Späterhin war hier der ältere Ahle thätig, ein vielseitiger Mann, der sich auch zum Bürgermeister des Ortes emporschwang. Dann folgte dessen Sohn, auch kein unfähiger Mensch: er saß im Magistrat, vom Kaiser hatte er den Dichterlorbeer empfangen.

1706 war Johann Georg Ahle gestorben. Die Stelle blieb eine Zeitlang offen, bis man einen gleich Würdigen gefunden hätte. Nachdem mehrere ihre Fähigkeiten gezeigt hatten, trat auch Bach als Be=

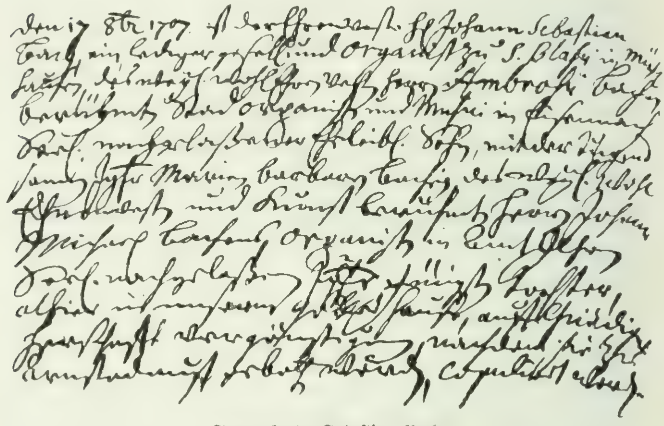
werber auf: er legte Ostern seine Spielprobe ab und gewann sofort den Sieg: man suchte diesen und keinen andern für den Platz zu gewinnen.

Er nahm an: da bot sich eine günstige Gelegenheit anderswo hinzukommen! Man merkt deutlich, daß es ihm nur hierum zu thun war: er dachte gar nicht an Verbesserung seiner Einnahmen — aber wenigstens dies, was er bisher gehabt hatte, wollte er weiter beziehen: so stellte er bei den Verhandlungen in Mühlhausen nur die Forderung seines Arnstädter Gehalts von 85 Gulden; es war das allerdings doch mehr, als sein Vorgänger erhalten hatte. Dazu blieben ihm die Naturallieferungen Ahles, und zu seiner Übersiedelung stellte die Stadt ihm Gespanne für seine Einrichtung.

In Arnstadt rückte in Sebastians frei gewordenen Platz sein Vetter Ernst ein, der lange genug ohne Brot gewesen. Er war, wie es den Anschein hat, während der Lübecker Reise für Sebastian eingesprungen, hatte ihm, wie gesagt, vielleicht schon in Hamburg zur Seite gestanden. Wir verstehn den hübschen Zug des Scheidenden, daß er das, was ihm noch von seiner Besoldung ausstand, hülfsbereit an jenen abtrat; so klein die Summe uns erscheint, sie war mit nichten gering: die 5 Gulden bedeuteten für Sebastian in seinen Verhältnissen ein Kapital, dabei hieß es den Umzug durchmachen und für die Hochzeit sorgen.

Drei Monate nach seinem Einzuge in Mühlhausen feierte Bach seine Vermählung.

Von Arnstadt nach Osten zu liegt das kleine Dorf Dornheim. Dort vollzog der Pfarrer Stauber die Trauung der Beiden. Arnstadt gab ihnen sofort den Konsens, ohne die Gebühren zu fordern, ein Zeichen, daß man doch in Frieden geschieden war. Stauber



Traurkunde Sebastian Bachs.

nahm ein Jahr später Regina Wedemann, die Tante von Maria Barbara, zu seiner zweiten Gattin. So mögen schon damals Beziehungen zwischen ihm und den jungen Leutchen bestanden haben. Zu dem neuen Glück kam Bach eine unverhoffte Freude. Es fiel ihm gerade damals eine Erbschaft zu: der ältere Bruder von Sebastians Mutter war gestorben.

Eine reiche Thätigkeit nach jeder Beziehung hin sehen wir Bach in Mühlhausen entfalten; die musikalischen Verhältnisse waren nicht unerfreulich, jedenfalls größer als in Arnstadt, und Bach, mit allen Kenntnissen ausgerüstet, mit Gesang und Instrumentalmusik völlig vertraut und mit hohem Fluge des Geistes des Zieles sich bewußt, das er sich erschaut hatte, die ganze kirchliche Kunst zu Gottes Ehren höher zu bringen, Bach, angespornt durch den Ruhm seiner Vorgänger, geht mit glühendem Eifer und heiterer Frische an immer neue Aufgaben. Auch den Gesang des Kirchenchors nahm er in die Hand, er verbesserte die Kräfte, füllte Lücken aus, auch die Instrumente ergänzte er. Eine wackere Hülfe hatte er an seinem ersten Schüler Johann Martin Schubart, der von hier ab ein ganzes Dezennium mit treuer Ergebenheit um ihn war, er ist ein Beweis für die Anziehungskraft, die der große Genius eines Bach für alle hatte, die sich ihm ehrlich hingaben.

An der Spitze der Stadt stand eine Behörde von 48 Männern mit 6 Bürgermeistern, sie zerfiel in drei Gruppen von gleicher Zahl, und jede von diesen führte ein Jahr lang, von Februar zu Februar, die Geschäfte. Der Wechsel im Regiment wurde jedesmal durch eine Kirchenfeier festlich begangen, und es wurde dabei der Sitte gemäß ein Werk aufgeführt, das der Organist von St. Blasii eigens hierfür zu setzen hatte. Das Stück wurde dann auch gedruckt.

Im Februar 1708 entstand so die große Raths-

kantate Bachs*), und der Ortssitte verdankt dies Opus seinen Druck, dessen sich sonst keine Kantate mehr zu Bachs Zeit erfreut hat. Dieser Druck wie auch Bachs Manuskript sind erhalten. Machtvolle Orchestermassen verwendet der Komponist. Die Musik ist ihm die Hauptsache, die Textworte, die er sich wählt, nicht so sehr: oberflächlich verwebt er Choral und Bibelwort, ihre Verbindung ist noch nicht von der späteren Tiefe. Ohne die Poesie genauer zu beachten, arbeitet er beständig von instrumentalem Standpunkt aus, nicht glatt sangesgemäß: schon darin ein Hinweis auf den späteren Bach der reifsten Zeit. Er bringt wunderbare Klangkontraste, und auffallend zeigt er schon hier seine durch das ganze künstlerische Schaffen sich hindurchziehende Vorliebe für die Behandlung tiefbewegter Seelenzustände, seine Liebe, besonders von Angst, Gram und Schrecken gequälte Seelenunruhe musikalisch auszudrücken.

Die Singstimmen sind ganz gleich gedacht mit den Instrumenten, nur primi inter pares, die ersten unter ihresgleichen, die bestimmenden, aber nicht die herrschenden, die Instrumente sind dem Meister nicht untergeordnete Begleitinstrumente, die sich lediglich stützend dem Gesange anschließen, sondern treten gleichberechtigt auf, wirken mit jenen gleichermaßen im Zusammenspiel mit. Das hängt mit ganz bestimmten religiös-ästhetischen Grundsätzen zusammen, die Bach instinktiv erkannte: die Stimme soll — dies

---

*) Rathskantate, beginnend „Gott ist mein König". P. 1298.

ist Bachsche Forderung [illegible] im Kirchengesang den persönlichen Charakter ablegen und selbstlos und objektiv dem Instrumente gleich werden; sie braucht deshalb nicht mechanisch zu wirken, sie soll sich nur nicht selbstsüchtig vordrängen, sondern dem Ganzen einschmiegen. In dem Geflecht der ganz für sich wirkenden, ihre eigenen melodischen Gänge spielenden Instrumente muß sich die Menschenstimme ihrer persönlichen Bedeutung bis auf den äußersten Grad begeben. Diese Forderung Bachs ist durchaus berechtigt im Gotteshause, wo aller Stolz und Glänzen keine Stätte haben darf, wo die Heiligkeit des Ortes durchaus das Zurückdrängen des Subjektiven verlangt, ein Hingeben an die Leidenschaft, ein unbescheidenes Äußern der ganzen Gefühle verbietet. Gefühlsegoismus gehört nicht an diesen Ort, des Eignen bar und seiner selbst entsagend soll der Mensch sich beugen vor der Macht des Unendlichen. So muß denn im Gesang das Individuum uneigennützig sein Ich vergessen und sich in den Dienst der Gemeinempfindung stellen. Auch der Choral, der von der Oberstimme gesungen so oft über dem entsprechenden Schriftworte einherschwebt, das die andern Stimmen musikalisch gestalten, auch dieser Choral darf nicht ganz einseitig hervortreten, auch hier hat die Singstimme Maß zu halten. Bach brauchte für diese Sopranstellen ein subjektives Hervorkehren des Gefühls nicht so sehr zu befürchten, denn er hatte hierfür Knabenstimmen.

Der Empfindsamkeit der älteren Kantate wird durch diese Grundsätze Bachs Valet gegeben. Und

während die Alten die Instrumente nur verwendeten, um der Vokalmusik Halt zu geben oder zu dem die Pausen der Stimme ausfüllenden Ritornell, oft auch geradezu bloß als Lückenbüßer, im höchsten Falle etwa wird einer Geige verstattet, über den Singstimmen eine eigene Melodie zu spielen: Bach gleicht hier grundsätzlich aus.

Den Torso einer andern Kantate fand Spitta in Langula, einem Dorf bei Mühlhausen. Bei einem ebenfalls unbedingt frühen Werke über Psalm 115 12—15*) kommt dieser verdienstvolle Forscher durch nicht ganz zwingende Schlüsse dazu, daß sie dem Pfarrer Stauber bei seiner Eheschließung mit Regina Wedemann 1708 dargebracht sein soll, dem Geistlichen, der Bach das Jahr vorher getraut hatte.

Zu derselben Zeit verfaßte und übergab Bach dem Magistrate eine Denkschrift über die erforderliche Umarbeitung der Blasiusorgel und stellte einen Entwurf dafür auf, der ebenso von Wissen wie von Liebe zu dem Instrumente zeugt. Er bespricht darin auch ein von ihm erfundenes Pedalglockenspiel von 26 Glocken, wofür die Eingepfarrten selbst die Mittel aufzubringen sich bereit zeigten.



Und doch verleidete dem Meister allmählich, „daß sichs ohne Widrigkeiten nicht hat fügen wollen“, wie er sich in seinem Entlassungsgesuche ausdrückt,

*) P. 1653.

die Stellung in der Stadt. Bachs Kunst war den meisten gegen das Althergebrachte, und für die allgemeine Abneigung gegen den Fremden, während sonst Kinder der Stadt an der Orgel gesessen hatten, konnte ihn die offenbare Gunst des Magistrats und ein paar Freundschaften nicht voll entschädigen.

Dann waren auch Mißhelligkeiten zwischen ihm und seinem Superintendenten entstanden. Die Gedanken beider über Kirchenmusik liefen weit auseinander. Und nicht minder trieb ihn der Ausbruch eines unerquicklichen Lehrstreites zwischen Pietisten und Orthodoxen, der dann zu persönlichen Zänkereien ausartete, auch hier aus Mühlhausen bald weg.

Bachs Vorgesetzter, der Superintendent Frohne, war durch Spener für den Pietismus gewonnen, und mit energischem Ernste rüttelte sein Wort an der genügsamen Selbstgefälligkeit und dem eingebildeten bei der bloßen Rechtfertigungslehre sich beruhigenden Sinne der Zeit. Als Archidiakonus war nun 1699 an die Marienkirche der Pastor Eilmar berufen worden, viel jünger als Frohne, aber ein Mann, der doch von dem Pietismus, so sehr dieser in der Luft lag, ganz unberührt geblieben war und dessen Bestrebungen durchaus feindlich gegenübertrat. Mit bestimmter Anspielung auf den Superintendenten und geradezu aufreizend sprach er in seiner Sexagesimäpredigt gegen die „neue Ketzerei". Frohne bestieg am andern Sonntage Eilmars Kanzel und donnerte wieder dagegen. „Alles äußerliche Kirchenthum ist nichts, innerlich will Gottes Wort erfaßt werden.

Der Same außerhalb der Erde wirkt nichts, nur als Same drinnen im Acker wird er Früchte bringen." Eilmar verdächtigte Frohne wegen dessen Aufstellungen, der Magistrat der Stadt und mehrere theologische Fakultäten mußten aber des Superintendenten Rechtgläubigkeit anerkennen. Der allgemeinen Aufregung setzte der Magistrat vernünftigerweise ein Ziel durch einen strikten Befehl, der alle Zänkereien auf der Kanzel verbot.

Bald war aber der Streit wieder da, im Gotteshaus und in litterarischen Werken flogen bittere Worte hinüber und herüber. Die Hakereien in einem fort waren zum Gaudium aller Indifferenten, aber sie betrübten jeden ehrlichen Menschen bis ins Innerste. Dabei gab sich Eilmar als ein unerquicklicher Pedant, ein eingebildeter und grober Mensch, ein alter Klatscher, Frohne war in dem Kanzelkrieg ein echter Mann von tiefem Charakter, dabei doch entschieden maßvoll, ein bejahrter Herr, von Hitzigkeit weit entfernt. Den lustigen Brüdern in der Gemeinde war er unangenehm, die gern strenge Kirchlichkeit mit purer religiöser Gleichgültigkeit vermengten. Es ist bei der allgemeinen Selbstgerechtigkeit des Menschen klar, daß die meisten zu Eilmar überliefen, die Spaltung war allgemein. Was half es, daß Eilmar das Mißfallen der Behörde fand, sein Anhang wußte ihn später zu Frohnes Nachfolger zu machen.

Und Bach?

Bachs Wesen hatte ja Stammverwandtes mit dem

Pietisten Frohne, aber — er stand bei Eilmar. Schon daß hernach, als noch dasselbe Jahr in Weimar Bach das erste Kind geboren wurde, als erster Taufzeuge im Kirchenbuche Eilmar genannt wird, spricht für eine innige Zuneigung.

Der Pietismus schränkte aus einseitigem Gesichtspunkte heraus dem Organisten seine Thätigkeit im Gottesdienste fast bis auf die Begleitung des Chorals ein; mehr, sagte man, könne nur der wahren Erbauung der Seele Abbruch thun, es lasse ein Wohlgefallen an der Musik aufkommen, das das Interesse an den geistlichen Dingen überwuchere und gefährde. Alle Kunst war den Pietisten von der Welt und darum verführerisch, verderblich, sollte von dem Worte Gottes abziehen, das allein alle Aufmerksamkeit erfordere. So sollte sich auch die Musik nicht zu eingebildet breitmachen; und Frohne war entschieden gegen ihre üppige Pflege bei Bach.

Auch prinzipiell zogen aber diesen die Erziehung im Vaterhause, bei seinem Bruder, auf dem Lyceum in Ohrdruf*) zu den Orthodoxen, und da diese hinreichend den Pietismus verdächtigten, so war er, ohne weiter zu prüfen, an und für sich gegen ihn eingenommen und machte sich gar nicht klar, wie er seiner Herzensstimmung nach eigentlich wohl mit mehr Recht in das Lager der Pietisten gehöre. Und seine Kunst — wie hat sie die Grundideen der Pietisten. Und er selbst — seine edle allgemeine religiöse Über-

*) Vgl. bsd. S. 38 d. B.

zeugung hob ihn allerdings über die Parteimeinungen der Kirchenfraktionen.

Wenn nur die Dichtungen zu Bachs Werken später von diesem edeln Tone etwas hätten. Unter seinen Textdichtern ist kein Pietist. Die neuere Kirchenkantate, der er nachmals huldigte, war ihnen ja sündhafter Gräuel. Der Erfinder dieser Form ist einer der eifrigsten orthodoxen Heißsporne gewesen. Und daß Bach an des Pietisten Freylinghausen Gesangbuche mitgearbeitet habe, diese eine Zeitlang geläufige Rede ist schlechterdings eine Fabel.

Bach fühlte in Mühlhausen seinen künstlerischen Bestrebungen die Schwingen beschnitten, und so kehrte er auch diesem Orte seiner Thätigkeit den Rücken und folgte einem Rufe als Hoforganist und Kammermusikus des regierenden Herzogs nach Weimar.

Die Obrigkeit von Mühlhausen entließ ihn mit schwerem Herzen unter der Bedingung, daß der Scheidende der unter seinen Auspizien begonnenen Orgelreparatur seine bewährte Unterstützung nicht entziehe. So ist Bach nachher sicherlich noch ein oder mehrere Male in Mühlhausen gewesen, er hat der Stadt nachmals stets eine freundliche dankbare Gesinnung bewahrt.



Glückliche Zeit.

Weimar — ein Hauch echter Kunst durchströmte die Geister.

Der Herzog Wilhelm Ernst war eine gewissenhafte Persönlichkeit, vornehm gesonnen, umsichtig in seinem Thun, nachdenklich in seiner ganzen Natur. Von der Gemahlin geschieden, ohne Kinder, lebte er still und einsam dahin. Aber bei seinem ausgeprägt kirchlichen Charakter war Kirche und Schule seine ganze Sorge, und nicht zum Spiel, sondern mit der That. Er baute die Jakobskirche in Weimar auf, die Schule der Stadt erhob er zum Gymnasium, er legte milde Stiftungen an, auf die Bildung des niederen Volkes auf dem Lande war er streng bedacht; oft fuhr er wochenlang umher, um selbst nach allem zu schauen. Ein stiller würdig-freundlicher Herr. Bei sich und in seinem Hause sah er auf Gottesfurcht und Sittenreinheit; so lebendig sein Glaube war — mit den neuen Strömungen in der Kirche wollte er aber nichts zu thun haben, doch verachtete er ebenso die orthodoxe

Krakehlerei. Wissenschaft und Kunst unterstützte er nicht bloß wie viele Fürstenhöfe zum guten Schein, sondern mit allen Kräften: die großherzogliche Bibliothek verdankt ihm ihr Entstehn, er sammelte Bücher, Münzen und Raritäten, die Hofkapelle wies gute Kräfte auf. Allerdings berührt es spaßig, wenn uns erzählt wird, daß seine Kapellisten verschiedentlich im „Heyducken-Habit“ auftreten mußten.

Bachs großes geniales Wirken für kirchliche Kunst fand sein Wohlgefallen. Der Meister bekam ein Anfangsgehalt von 156 Gulden 15 ggr., und zwar pünktlich postnumerando erhielt er sein Geld, und stieg beständig durch Zulagen bis auf 225 Gulden und noch weiter. Die Orgel, zwar etwas klein, wird unvergleichlich an Schönheit der Stimmen genannt. Daneben wird Bach am Cembalo gesessen, und da er später Konzertmeister wurde, die Violine gespielt haben.

Einen kunstsinnigen Kollegen fand er in dem Organisten der Stadtkirche Johann Gottfried Walther vor, der noch dazu mit Bach nahe verwandt und durch Johann Bernhard Bach*) in der Musik unterwiesen worden war. Seit 1707 befand er sich auf seinem Posten. Er ist berühmt durch sein musikalisches Lexikon, das erste deutsche Quellenwerk in der Musik. Walther war ein in der musikalischen Technik, wie auch pädagogisch und kompositorisch hervorragender Mensch; nach seinen eigenen Werken zu bedenken, war sein Spiel sauber und groß, durch stetiges Wesen und

*) S. 20.

sicheres Wissen eignete er sich zum Lehrer der Musik wie kaum ein anderer. Dazu seine Werke! Er kultivierte den Orgelchoral Pachelbelscher Art, darin ein erfinderischer Kopf, der auf allerlei geistreiche Experimente sann; im Kanon groß, aber verkünstelnd — während Bach erhaben und klar selbst in verwickelten Formen bleibt.

Sie verkehrten freundschaftlich: noch sind in Autographen die Kanons vorhanden, die beide auf kleinen Albumblättern ausgetauscht haben. Wenn auch nicht so ausgesprochen, zeigt sich überdies Freude am Kanon auch in Bachs Orgelchorälen aus der Weimarschen Zeit. Später sind beide auseinander gegangen, in seinem Lexikon spricht Walther nur sehr kühl und spärlich über Bach. Ob er sich überflügelt sah?

An der Stadtkirche war als Kantor Reineccius, ein bedeutender Komponist und Dichter, der selbst hübsche Kantatentexte geschrieben hat. Reineccius war eine Art Autoritätsperson, auch Johann Matthias Gesner, der Konrektor am Weimarschen Gymnasium, war ihm eng befreundet, und auf diese Weise sind auch Bach und Gesner miteinander bekannt geworden und haben sich schätzen lernen, die beiden, die später in Leipzig so innig zusammenwirken sollten. Die Oberleitung der neuen Schule hatte überdies der ehemalige Rektor der Ohrdrufer, Kiesewetter. Der Kapelle stand ein jüngerer Verwandter des alten Arnstädter Drese*) vor; bei seinen beständigen Krankheiten konnte dieser aber nur kümmerlich seinen Verpflich-

*) S. 58.

tungen nachkommen, doch wurde er von dem leutseligen Fürsten nicht ohne weiteres deshalb gleich abgedankt; demnächst rückte sein Sohn in das Amt ein.

Hier in Weimar hat sich Bach zum Meister vervollkommnet, es beginnt die Zeit seines reichsten und reifsten Schaffens. Er legte sich auf beides, das Spiel der Orgel und auf die Kammermusik, mit Riesenschritten erreichte er jene bewundernswürdige Fertigkeit in der Behandlung der Orgel: durch den Beifall aufgemuntert, getragen von dem Wohlgefallen seines Fürsten, unternahm er das irgend Mögliche zu leisten. Eine eigene Fingertechnik, ein wundervolles, das Unglaubliche durchführendes, hinreißendes Pedalspiel — seine Fertigkeit ist nie überboten worden. Sein Ruf als Künstler auf diesem Instrument ebenso wie auf der Geige und als Komponist breitet sich weit aus, geht durch ganz Deutschland, der erste Schülerkreis findet sich bei ihm ein: Johann Kaspar Vogler, sein vorzüglichster Orgelschüler, später selbst in Weimar thätig, wo ihn der Herzog, um ihn dauernd an die Stadt zu fesseln, auch zum Vizebürgermeister erhob — Johann Tobias Krebs, der, schon angestellt und vermählt, von seinem auf ein paar Meilen benachbarten Örtchen jede Woche zu dem großen Manne hereingepilgert kam, um bei ihm zu lernen, und der so von ihm hingerissen war, daß er hernach seinen Sohn, den dereinstigen berühmten Orgelmeister, schon als Knaben zu dem verehrten Lehrer brachte — Johann Gotthilf Ziegler, in Halle hernach selbst ein vielbegehrter Mann, der noch im Alter mit Stolz

von seinem Lehrer sprach — dann Bernhard*), der Sohn seines Ohrdrufer Bruders und später dessen Nachfolger im Amte: von ihm rührt ein auf uns gekommenes für den Bachforscher außerordentlich wichtiges Manuskript her, eine Sammlung von Kompositionen Sebastians, die er sich in den Lehrjahren anlegte; als er starb, kam sie in seines Bruders und Nachfolgers Andreas Besitz, jetzt ist sie auf der Stadtbibliothek in Leipzig.



Eine gewaltige Anzahl von Werken in jeder Art geistlicher Musik gehört in diese Zeit: was erhalten ist, liegt zumeist in den Musikbibliotheken von Berlin und Leipzig. Die Schöpfungen erfordern noch jetzt ein ungewöhnliches sicheres Können, er selbst wird in Stunden der Weihe, wenn der Götterfunke des Genius sein Wesen zur Begeisterung entflammte, noch Größeres geleistet haben.

Bei den Orgelwerken kam ihm seine genaueste Bekanntschaft mit der Beschaffenheit des Instrumentes zu statten. Daß man ihn deshalb auch als Sachverständigen überallhin begehrte, nimmt kein Wunder. Namentlich wirkte er nach allen Zeugnissen neben seinen eindrucksvollen Harmonien durch seine Registrierung, die ungewöhnlich war, ohne je in den Fehler des Unwürdigen oder Gesuchten zu verfallen. Wie jetzt der Tonsetzer

*) S. 39.

sich bemüht, die Klangfarbe der einzelnen Instrumente für eine Wirkung am rechten Ort zu berücksichtigen und ihre Eigenheiten zu mischen, so Bach dort auf der Orgel. Stets neue Ideen ersinnend zog er an den Registerknöpfen: an allerhand neue inventiones zu denken stellte er schon in dem Anschlag für die Mühlhäuser Orgel als etwas hin, worauf Bedacht zu nehmen sei. Leider ist nichts von dieser seiner Kunst überliefert. An einem Orgelchoral über „Ein feste Burg", der spärliche Andeutungen enthält und nur er dies ganz allein, führt Spitta geistvoll aus, wie der Meister die Farbenpracht der Orgel in schönster Mischung und Abstufung verwendet und doch dies alles der höheren Idee des Kunstwerkes gemäß.*) Nicht immer wird er so wechselvoll gewesen sein, das Wesen seines Stückes war dafür bestimmend.

Wir haben aus dieser Zeit von ihm Choralbearbeitungen und freie Orgelkompositionen. Für die letzteren sind feste Kennzeichen, wenn auch geringe, vorhanden, die eine genauere Datierung und eine Scheidung in eine frühere und eine spätere Weimarische Periode ermöglichen, bei den Choralbearbeitungen ist diese Scheidung kaum auszuführen, sicher besaß Bach hier früh Reife und Originalität.

Wir gehn zuvörderst im allgemeinen auf die freien Orgelschöpfungen ein. Seine Toccaten — sie sollen in Wahrheit die ganze Fülle des Orgelwerks an Klang und Macht zeigen, prächtige Läufe wechseln

*) Spitta I 394—396.

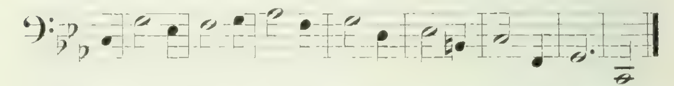
mit weihevoll dahinziehenden Harmonien; dann die Präludien — sie bearbeiten ein Motiv durch alle Stimmen durch; dazu schreibt er Fugen. Liebliches, Kraft, Melancholie, jede Seelenstimmung drückt er gleich fein und deutlich in diesen Werken aus. Wie er seine Fugen ausarbeitet, wie in hastender Flucht die einzelnen Stimmen voreinander hineilen, sich einholen und umarmen — jedes Stück von ganz bestimmtem Charakter, mit seinem besonderen Ausdruck, viele mit einem wahrhaft duftigen poetischen Hauch. Musik männlichen Wesens nennt Marpurg die Fuge.*) Aber die starre Fuge ist bei Bach durchdrungen mit dem Feuer persönlicher Leidenschaft. Auf anderer Basis erwachsen und mit anderem Geiste getränkt als die neue Musik und von den nachfolgenden Meistern der Tonkunst zuerst etwas durch andere Gestaltungen verdunkelt, haben Bachs Fugen doch immer wieder einen kräftigen Zauber auf die moderne Kunst ausüben müssen. Jede wirkt mit dem packenden Reize frischer Neuheit auf uns ein, jede hat ihr originelles, sie am besten schmückendes Gewand. Mit vollem Recht sagt Kirnberger: Jede seiner Fugen hat einen genau bestimmten Charakter sowie ihre eigenen davon abhängigen Wendungen in Melodie und Harmonie. Wenn man daher eine kennt und vortragen kann, so kennt man wirklich nur eine und kann auch nur eine vortragen.**)

---

*) Marpurg, Vorwort zur Kunst der Fuge, in Bitter III 164. S. Anh. II, St. V.

**) Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I 203.

Nur ein einziger Passacaglio erscheint von ihm, jene bei den Meistern des Nordens beliebte tanzartige Form, die sich über einem unablässig wiederholten Baßmotiv aufbaut, aber der eine ist ein Werk, vor dem wir bis in die tiefste Seele erschüttert dastehn. Es ist der berühmte Passacaglio in C-moll $^3/_4$*): unstreitig eins der größten und vollendetsten Tonwerke für die Orgel, das je geschrieben worden ist; diese 20 kontrapunktischen Variationen, die in immer reicherem Aufbau über einem fortwährend wiederkehrenden, mitunter gleichfalls variierten Baß gesetzt sind, dessen Thema nachher auch in die Fuge übergeht.**) Ich persönlich gestehe, daß diese immer machtvoller anstürmenden Klänge mein ganzes Ich fast zu Boden geworfen haben, und unauslöschlich liegt mir dies erhabene Motiv im Sinn, während ich schreibe —



So sind auch die Choralbearbeitungen nach keinem bestimmten Muster oder Schema gefertigt, sondern jede in ihrer Art aus dem individuellen Wesen des einzelnen Chorals heraus empfunden und mit einem eigenen ergreifenden Ausdruck niedergeschrieben. Unerschöpfliche Mannigfaltigkeit! Nie leerer Schall — sondern stets nach dem Sinn der Worte ist der Choral gesetzt, Bach geht in Tiefsinn und Geist über alle seine Vorgänger hinaus; aber auch die überlieferten

*) P. V 1 2. **) Vergl. Bitter III 148.

Formen selbst eignet er sich nicht an, ohne sie vollkommener, einheitlicher zu gestalten. Ich erwähne hier noch die des Meisters eigene subjektive Stimmung bei dem Choral weiter ausmalenden Choralfantasien.

Doch nun kurz zu Einzelnem.

Noch ist ein Notenbuch erhalten, das Andreas Bach besessen hat, das aber wohl, wie schon angedeutet wurde, von Bernhard Bach geschrieben worden ist, der von Sebastian eben in Weimar seine musikalische Unterweisung erhielt und sich dabei namhafte Sachen seines Meisters und einige von diesem ihm vorgeschlagene anderer Komponisten zu eigener Benutzung kopierte. Zu einem Schüler stimmt die unausgeschriebene ungeübte Hand, die diese Noten hinzirkelte. So sind denn die hier enthaltenen Bachschen Werke spätestens in Weimar entstanden. Es sind zuvörderst drei für sich bestehende Präludien in G-dur, A-moll, C-dur*) – ob die Fugen verloren wurden oder die Präludien allein zu denken sind, darüber keine Sicherheit. Wohl ist thematische Entfaltung vorhanden, doch kommt es dem Tonsetzer zumeist auf Macht und Tonfülle an.

An diesem Orte zu erwähnen ist eine Fantasia (C-dur**) – eine Fuge, jetzt noch vorhanden, hat hier möglicherweise einst dazu gehört.***)

Acht in einer alten Handschrift vorhandene kleinere Präludien und Fugen reihen sich an.†) Eigenes Wesen des Meisters ist da vor uns, doch von Kleinigkeiten

*) P. V 8 11, 4 13, 8 8. **) V 8 9. ***) V 8 10. †) V 8 5.

zeigt manches die Nachwirkung der nordischen Orgel-
virtuosen.

Zu nennen eine ausgezeichnete Fuge in G-moll*),
der willkürliche unstäte abrupte Pedalgebrauch weist
sie hierhin, dasselbe gilt von einem Präludium und
Fuge in C-dur**). Auch in einem andern Werke:
Präludium und Fuge, E-moll***), hat das unent-
schlossene Pedal lange Pausen und tritt nur harmonie-
stützend mit einsamen Tönen auf.

Stolz spiegeln eine Anzahl Werke das virtuose
Können des Künstlers ab, Werke, deren Wirkung
keinem zu beschreiben, deren gewaltige auf den Hörer
eindringende Tonwogen man erleben muß. Eine
Toccata und Fuge D-moll†), frei und eigenartig in der
grandiosen Weise des Nordens konzipiert: mit großen
Passagen, erhaben wallenden Akkordmassen, Klang-
wechsel der Manuale. Hervorhebung verdient in
einem Präludium mit Fuge in G-dur††) das mächtige
Pedalsolo von zehn Takten, das über die ganze Aus-
dehnung der Tastatur von oben bis unten gebietend
dahingleitet, und dabei kommt es nicht aus der Luft
gegriffen, sondern erklärt sich vollkommen aus dem
Stücke selbst.

Ein gewichtiges Präludium mit Fuge D-dur†††)
eines der vorzüglichsten des Meisters: beständig über
einem Motiv sich ergehend, gelangt das Werk zu einem
großen Akkord, dem aber keine Schlußkraft innewohnt,
und fessellos, wie Buxtehude es liebte, rauscht es

*) P. V 4 7. **) V 4 1. ***) V 3 10. †) V 4 4. ††) V 4 2.
†††) V 4 3.

nun zum Ende in wild dahinwogenden Klängen mit ungeheurer Wucht, die unterstützt von Doppelpedal auf den Hörer einstürmen. Später hat der Meister das Werk gekürzt, und auf diese Weise besitzen wir zwei Lesarten des Stückes.

Auch das Präludium und Fuge in G-moll*) ist ein gewaltiges Werk: das Thema weist nach Lübeck.

Da Bach Älteres stets neu umschuf, so ist es klar, daß er auch Altes in Neueres eingewoben haben wird. So ist bei der vielbekannten Orgelfuge in A-moll**) das Präludium nicht in die spätere Zeit der Fuge zu setzen, sondern gehört hierher: dafür spricht seine ungebundene Art, auch die losen Präludien wurden je länger je mehr unter der Hand des Meisters späterhin zu gewichtigen formfesten Gebilden.



Die Kammermusik war bislang noch ein von dem Orgelmeister spärlich angebautes Feld geblieben. Hier in Weimar wurde sie liebevoll gepflegt und eifrig betrieben: ein Glied des Hauses, der Prinz Johann Ernst, hatte ausgesprochenes Talent für Geige und Klavier, auch in der Komposition that er sich hervor. Diesen prinzlichen Freund der Geige hatte Bach als Schüler. Durch die Pflichten seiner Stellung gezwungen, sich mit den Italienern zu befassen, befreundete sich Sebastian bald von selbst mit ihnen wegen ihrer gefälligen Musik, und er wurde nur mehr

*) P. V 3 5. **) V 2 8.

dazu hingezogen, sich nun auch diesem Gebiete zu widmen, auf dem er forthin ebenfalls Epochemachendes zu leisten bestimmt war.

Schnell lebte er sich in die bei den maßgebenden Südländern gebräuchlichen Formen der Sonate und des Konzerts ein.

Sätze von verschiedenem Gepräge, die entsprechend miteinander wechseln, das ist das Urprinzip der Sonate. Die Suite hat denselben Grundgedanken, aber sie verwendet „idealisierte Tanztypen", hier in der Sonate schreibt der Tondichter ganz ungezwungen. Ruhig dahingehende melodische Abschnitte und schnelle Sätze in Fugenform oder voller Verzierungen lösen einander ab. Die Italiener schrieben im allgemeinen dreistimmig, für zwei Violinen und Baß und ein den festen Grund des Tongefüges abgebendes Tasteninstrument. Es war nicht leicht, bei so einfachen Mitteln hier etwas Gutes zu schaffen, aber der Tonsetzer wollte ja sein Können beweisen.

Mehrsätzig ist auch das Konzert, bei dem das einzelne Instrument gewissermaßen einen Wettstreit mit dem Zusammenspiel der andern aufnimmt. Meist umfaßt es drei Absätze: der erste grundlegende stellt in dem Einsatze des Tutti ein Motiv hin, darauf sagt das Solo ein zweites Thema auf, und diese beiden werden dann gegeneinander verarbeitet. Der langsame Mittelsatz erlaubt dem Solisten die ganze Seele ins Spiel hineinzulegen, verlangt ausdrucksvollen Ton oder Fertigkeit in Verzierungen. Zuletzt folgt ein Abschnitt hurtigen Tempos in ungeradem Rhythmus.

Es währte lange, bis Bach für die Kammermusik selbst schrieb. Zunächst zog er aus dem, was er hier an Kunstmaterial vorfand, Stoffe für die Orgel und für das Klavier — er schreibt Violinwerke dafür um, und zwar aber als einer, der nach eigenen Grundsätzen als Gebieter in der Kunst waltet, ohne durch sein Vorbild sklavisch gebunden zu sein.

Von Vivaldi setzte er auf diese Weise 16 Violinkonzerte für das Klavier um.*) Vivaldi — ein fruchtbarer und anerkannter, immer auf neue Ideen bedachter Venezianer. Von den Originalen gewährt einem, was noch vorhanden ist, Gelegenheit, in des Meisters Werkstätte hineinzuschauen: man kann da sehen, wie er so gar nicht schablonenhaft, sondern nach dem Wesen seines Instruments gleichsam neubildend klaviergerecht die Vorlage umarbeitet, die Fundamente bleiben bestehn, sonst ist fast alles ganz freie Erfindung, frischer, reichhaltiger, gehaltvoller, vertiefter, Harmonien, Stimmen sind zugefügt, und alle diese Zuthaten wachsen leicht und natürlich aus dem Werke selbst heraus, wie es nur von frei schaltender Meisterhand geschehen konnte: fast ist es ein neues Stück, das da vor uns liegt, Original, Urbild, Musterwerk, an Nacharbeitung wagt man nicht zu glauben.

Noch eigenartiger verfährt Bach in drei anderen Werken von Vivaldi, die er für die Orgel zurechtlegt.**) Da er außer diesen dreien noch von einem jener 16

---

*) P. I 10. **) V 8.

für das Klavier bearbeiteten Konzerte den ersten Satz für die Orgel gesetzt hat, so ist uns hier die Handhabe gegeben, ihn bei seiner Arbeit zu verfolgen. Nicht nur innerlich ist das Werk an Bedeutung gewachsen, alles ist anders gesetzt, besser, großartiger, sondern das Orgelstück ist auch in der Zahl der Takte weit über die alten Dimensionen ausgesponnen. Der Wechsel der Manuale, die feste Stütze, die das Pedal den Tonreihen verleiht, thaten hier viel, daß er den ursprünglichen Charakter des Stückes als Wettspiel zweier verschiedener Musikgrößen zum Ausdruck bringen konnte.

Es war dem Genie Bachs kaum der Gedanke gekommen, die Grundsätze des Konzertes weiterhin in ganz neuer Art zu verwenden, so begann er auch schon, diese ganze Musikform an sich auf andere Instrumente zu übertragen, ja die Fuge damit zu verbinden. Das Eigene des Konzerts ist, zu Beginn zwei in Gegensatz sich stellende Themen anzugeben und darauf an ihre Durcharbeitung zu gehn. Bach fragt sich, warum er den Gedanken nicht für die Orgel und das Klavier benutzen sollte, zwei Themen expositionsartig vorerst getrennt anzudeuten und alsdann durch die beiden kontrastierenden Motive einen Orgelsatz zu entwickeln. Klarer und deutlicher wurde dann alles, als wenn man nach altem Muster sofort die beiden Motive einer Doppelfuge miteinander verwob. Und trat der Fuge das Präludium vorauf, warum nicht ein konzertartiges Musikwerk!

Diesen Gedanken, Fuge und Konzert zu vereinen,

die Formen beider zu verbinden, trug er schon in seinen früheren Jahren, davon ist ein jugendliches Concerto C-moll für Orgel Beweis. Klarer tritt sein Ziel jetzt hervor in der Toccata und Fuge in C-dur.*) Der Name Toccata ist wenig verdient, bedeutet er doch den Alten ziemlich etwas Unbestimmtes, hier aber haben wir unter dieser Bezeichnung nach der Art des Konzertes drei in sich geschlossene Sätze: zwischen zwei Themen im Wechsel baut sich der erste auf, ihm fügt sich eine sanfte Weise an, wie wohl Bach nie wieder eine lieblicher geschaffen hat; wohl wegen des nun folgenden fugierten Schlusses, der das Stück von einem echten Konzert unterscheidet, ist dies sonst nur zu gut passende Wort vermieden, ob auch die muntere Art dieses dritten Satzes sehr wohl wieder auf das Konzert hinüberweist. Ein ähnliches Werk schrieb Bach für Cembalo: auch hier der Name Toccata,**) wieder ist das Adiago besonders hervorzuheben, das herzlich und süß einschmeichelnd klingt.

Wir reihen an dieser Stelle ein vor 1725 geschriebenes Präludium mit Fuge an***): aber dies Präludium ist ebenfalls ein in der Art des Konzertes groß und prächtig durchgesetztes Stück; und daß wir Bachs ausgesprochenen Entschluß in dieser Richtung hin desto klarer erkennen, hat er im weiteren Verlaufe seines Lebens eben diese beiden Stücke, indem er ein Adagio einlegte, thatsächlich zu einem echten und rechten Konzert für Flöte, Geige und Klavier umgearbeitet.†) Ein

---

*) P. V 3 8. **) I 13 3. ***) I 9 2. †) BG. XVII 223.

Werk, in seiner Anlage und Durchführung von prächtiger Schönheit.

War Bach bei den Italienern angelangt, so mußte sein Blick, nie blind für irgend eine Kunstgröße, auf ihre Leistungen auf der Orgel fallen. Girolamo Frescobaldi war es, der ihn fesselte. Auf den jüngeren Gabrieli sich stützend war es dieser gewesen, der, wie wir schon oben sahen, der Fuge festere Grundsätze eingehaucht hatte. Was Frescobaldi war, ist ihm unvergessen in der Kunstgeschichte.

Der Beschäftigung Bachs mit seinen Werken verdanken wir eine Canzone*). Südliche Form und Bachscher Inhalt — zwei Themen stehn gegeneinander, streng vierstimmiger edler Satz — dann andre Taktart, ein neues Thema, sinnvoll aus dem ersten Stoffe hergenommen. Nicht die nordischen Meister allein kannten den Reiz des Taktwechsels, auch schon der Süden hatte ihn gefunden, und man verstand sich auch hier schon darauf, das Motiv für den neuen Rhythmus umzuschaffen.

Dasselbe Studium schenkte uns von Bach ein Alla breve in D-dur**). Eine Fuge mit vier Stimmen, die ohne Halt und Erholung bis zum Ende dahinwallen. Ehrwürdige Klänge, katholischer Hauch weht entgegen — doch ist es Bach, der zu uns spricht, in der Ausdehnung des Stückes, in Harmonie und Entwicklung.

Einer anderen Orgelfuge liegt ein Thema von Legrenzi zu Grunde***). Buxtehudische Art in den

*) P. V 4 10. **) V 8 6. ***) V 4 6.

Überleitungen zum neuen Erscheinen des Themas hin, während Bach doch so energisch später auf dessen plötzliches ungeahntes Einstürzen in das Wogen der Tonmasse hielt. Auch der Schluß verlegt uns dies Werk in die frühere Weimarische Periode. Die Motive der Doppelfuge werden vor ihrer gemeinsamen Verarbeitung erst einzeln durchgenommen: hier haben wir das angewendet, worauf ich oben schon hinwies. Diese gesonderte Darlegung der Urglieder war jedenfalls für die Fugenform, wie sie bis dahin bestand, neu.

Nicht minder finden wir bei Bachs Fugen eine der schönsten Violinsonaten Corellis für Klavier wieder, nur eben, wie es sich für Bach ziemte, in reicher Weise weiter ausgeführt.*) Für Klavier hat der Meister ferner zwei dreistimmige Stücke von Albinoni gesetzt**): er liebte den venezianischen Künstler sehr und machte seinen Schülern immer gerade dessen Bässe als Muster geltend. Und doch wie dürftig ist der Südländer hier gegen den Deutschen: Bachs Werk ein ureignes Werk, ganz anders, viel schöner, wieviel ergiebiger für die Gedanken. Das eine seiner beiden Stücke hielt Bach selbst für ideal vollkommen, daß es ohne Änderung später bestehn blieb; während er die zweite Fuge, die ihm doch auch ein liebes Kind gewesen sein muß, wo er den Italiener mehr benutzt hatte, im Alter noch einmal überarbeitet hat: das Stück tritt hier dabei wiederum so umgewandelt vor uns hin, daß es

---

*) P. V 4 8. **) I 13 10, 3 5 mit Anhang.

grundverschieden genannt werden muß, schön abgerundet alles, nur das Thema blieb unangetastet.

Durch Andreas Bach und anderswo ist außerdem eine Sammlung Variationen über ein freundliches italienisches Volkslied erhalten.*)

Wer wird leugnen, daß Bach den Süden in jeder Hinsicht auszunutzen verstand. Dennoch gab er sich nicht unsicher seiner selbst ganz diesen Einflüssen hin, die von dort auf ihn eindrangen; er vermochte neben all diesem in jeder Beziehung Ureigenes zu schaffen.

Für das Klavier haben wir aus diesen Jahren eine kleine Suite F-dur mit Ouverture nach französischer Art.**) Gestützt auf Anklänge von Albinoni kann man auch eine Fuge in A-dur***) hierher ziehen. Nicht minder eine andere in A-dur†) und zwei weitere in A-moll.††) Die Verwandtschaft dieser beiden ist nicht von der Hand zu weisen. Manche derartige gemeinsame Züge mit anderen Stücken erlauben uns ja bei den Werken Bachs das Wann des Ursprungs sicher zu bestimmen. Wie oft hat der Meister, wenn ihn ein Einfall besonders freute, ihn in anderer Weise noch einmal durchgearbeitet, daher allerorten bei seinen Geisteskindern die eng zusammengehörigen Geschwister. Solchergestalt ist die Gleichheit von zwei Klavierpräludien in C-moll†††) und in A-moll, die ähnliche harmonische Wendungen mit dem Variationenwerk zeigen; und da das eine vor 1713 geschrieben sein wird, da

---

*) P. I 13 2. **) I 13 4. ***) I 13 9. †) I 9 13. ††) I 9 15. †††) I 13 1.

es in diesem Jahre schon in Kopie erscheint, so bleibt für das zweite auch keine andere Annahme übrig. Die Stücke stehn allein, ohne die objektiv ausgleichende Fuge. In sich abgeschlossene Werke, deuten sie nur leise die Ahnungen eines tiefen Geistes an.

Es sind nicht zügellose Augenblicksachen — das war nicht nach seiner Art — wenn Bach vier andere Schöpfungen dieses Charakters, die nunmehr ihren Platz finden, in G-moll, H-moll, A-moll und D-dur*) Fantasia überschrieb. Besonders die letzte, ausgedehnt und sonderbar, ist ein Prachtwerk von festen Sätzen; aber weder auf diese noch auf jene der üblichen Formen paßten die Werke ganz; daher die Bezeichnung, die Bach ihnen gab, und die viel zu wenig sagt. Auch das Stück, das ihm die unumwundenste Freiheit ließ, hat der Meister, wie sein ganzes Schaffen Gesetz war, in eine bestimmte streng feste Art gebracht!

Wir reihen den aufgezählten Kindern der Bachschen Muse die D-moll-Toccate an, nach nicht anzuzweifelnder Angabe eines Schülers das erste Stück dieser Gattung bei Bach. Für jeden, der sehen will, Einwirkungen des Konzertstils: hier und in den stammverwandten G-moll- und A-moll-Toccaten gleichermaßen: vier Sätze heben sich bestimmt heraus: nach dem Eingang an zweiter Stelle die Doppelfuge, dann das Adagio, nicht lang, ohne bedingendes Motiv, lose phantasierend, zuletzt eine große Schlußfuge.

---

*) P. I 13 5, 7, . . ., 9 3.

An Vokalmusik sind aus dieser ersten Weimarschen Periode drei Kantaten nach der älteren Art vorhanden, sicher die besten, wozu es diese Gattung jemals hat bringen können. Ob der rastlose Genius noch anderes damals geschaffen hat, ist bei dem auf das Instrumentale abzielenden Wirken nicht wahrscheinlich, allerdings immerhin möglich. Die Reihenfolge unserer drei Werke ist nicht festzulegen, sie sind auf einigermaßen gleicher Höhe der Entwicklung. Klarer tritt schon als ehedem in Mühlhausen das Bestreben hervor, das Instrumentale zum Grunde zu nehmen, worauf sich der Kantatenstil bauen soll, aus dem, was dort im Laufe der Zeit an Wichtigem aufgesproßt war, die Triebkräfte für diesen zu ziehen. In der Kammermusik hat der Meister jetzt neue Elemente gesammelt, und die Kantate gewinnt dadurch sofort an Gestaltung und Wesen. Gleichwohl blieb bei Bachs Natur noch viel übrig, wo er sich urwüchsig auswirken konnte.

Eine Sinfonie in H-moll, Bachs Lieblingstonart, nach der Weise der dreistimmigen italienischen Violinsonaten, eröffnet die erste. Der Text ist im Folgenden der Anfang des 25. Psalmes: Nach dir, Herr, verlanget mich, der altkirchliche Introitus des ersten Advents. Vorbild gleich für den ersten Chor ist Buxtehude mit seinen Orgelschöpfungen: die Gedankenblitze der Zwischensätzchen zwischen den Perioden der in Stimmungsmalerei üppigen Fugendurcharbeitung sind aus seinen Tongebilden hergenommen. Ganz ähnlich der Schlußchor, der in der Form der Ciacone gehalten ist. Die ursprüngliche Tanzweise war

schon vom Klavier und der Orgel adoptiert worden, der Orgelchoral wußte sich ihrer zu bedienen, aber in dem vokalen Gebiete war ihre Verwendung ganz und gar neu. Wie schön mit Sinn, Verstand und Maß dabei ihre Verwendung: wundervoll zieht der Baß einher, darüber sechsstimmiges Tongefüge, erhaben und prächtig.

Die andere Kantate, in G-moll*), nimmt den sechsten Bußpsalm der Kirche, Ps. 130, zum Text: Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir; der Psalm wird mit zwei Strophen des Liedes verschmolzen: Herr Jesu Christ, du höchstes Gut; doch wo diese beiden, Psalm und Lied, zusammentreten, ist es poetisch und sinngemäß. Der Choral ist das bedeutungsvolle wichtige Hauptstück, das Bibelwort tritt nicht dazu aus dramatischem Gegensatz, sondern einig mit dem Kirchenliede als dessen zugehöriges Glied: es will das Gefühl, das ja der Choral weckt, tiefer, intensiver erregen, ebenso wie die Oboe, die so süß klagend dazu ertönt, die Innigkeit steigert — und doch weiß Bach das persönliche Gefühl eben durch den Choral selbst wieder in einer objektiven Fassung zu erhalten. Da alttestamentliche Strenge und strafender Zorn, und neutestamentlicher Gnadentrost der Versöhnung hindurchdringend. Fünf ausgedehnte Sätze; vierstimmiger Chor; Orgel, Violine, zwei Violen, Baß, Oboe, Fagott die Besetzung. Glühendes Gottessehnen einer edeln reinen Seele redet aus dem Werk. Bachs hoher Geist zeigt

*) P. 1688.

seine ganze Art und vollkommen das Herz hinreißende Kraft.

Nun die erhabene Kantate, benannt, wie es die Sitte eingab, nach dem Anfang: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit; zu einer Trauerfeier gearbeitet, daher Actus tragicus geheißen.*) Zwei Flöten, zwei Gamben und der Orgelbaß führen wundersam mit ihren traumverlorenen Klängen ein. Jetzt singt der Chor: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, in ihm leben, weben und sind wir, so lange er will, in ihm sterben wir zur rechten Zeit, wann er will. Das rastlose Treiben dieses Daseins malt der Gesang, dann sinkt es wie Todesahnungen nieder auf die Seele des Hörers. Der Tenor hebt aus dem 90. Psalme an: Ach Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen, auf daß wir klug werden. Klagend gehn die Flöten darüber hin, mit immer denselben schmerzlichen Tönen. Dumpf jetzt der Baß, was Isajas dem Ezechias verkündete: Bestelle dein Haus, denn du wirst sterben und nicht lebendig bleiben; erschütternde Großartigkeit hat der gebieterische Baßgesang — der schaurige Schluß verlangt ohne Frist sofort Gehorsam. Furchtbar ernst fällt der Chor mit dem Worte des Siraciden ein: Es ist der alte Bund, Mensch, du mußt sterben — doch oben in den hohen Tönen singt fröhlich und innig zart voll Sehnsucht und Hingebung mit wundervollem Gegensatz eine helle Stimme die letzte Zeile der mystischen Apokalypse: Ja, ja, ach komm, Herr Jesu.

*) P. 42.

Flöten und Gamben aber dreistimmig lassen die Melodie des alten Sterbeliedes ertönen:

> Ich hab mein Sach Gott heimgestellt,
> Er mach's mit mir wie's ihm gefällt;
> Soll ich allhier noch länger lebn
> Nicht widerstrebn,
> Seinm Willen thu ich mich ergebn —

und sinnig ist die erste Zeile umgebildet nach dem Liede hin: Warum betrübst du dich, mein Herz. Ja, des Todes Fluch wandelt Jesu Erscheinen in Segen. Welche Schauer der Seele, „wenn die tieferen Stimmen ihren Sterbefluch murmelnd zuletzt in Dreiklängen leise aufwärts ziehen, während die Gamben ebenso herniedersteigen und beide wie Nebel in Luft zerrinnen", der Sopran schwebt einsam über den schwächer werdenden Bässen; wenn alle todesstill schweigen, haucht er ersterbend noch einmal den Namen Jesu; und die Flöten nach dem letzten Tone des Chorals enden tief mit matt ersterbendem Triller, „zergehn als wie ein Licht, das hin und her thut wanken, bis ihm die Flamm' gebricht". Unsäglich innig setzt der Alt wiederum ein: In deine Hände befehle ich meinen Geist, du hast mich erlöset, Herr du getreuer Gott; und feierlich antwortet der Baß: Heute wirst du mit mir im Paradiese sein. Der Alt stimmt zu diesem Himmelstroste Simeons Gesang an:

> Mit Fried und Freud fahr ich dahin
> In Gottes Wille.

Jener fährt fort in seinem Worte, zwei Gamben treten dazu. Bald aber setzt der Baß ab und läßt den

Choral allein weiter ziehen. Die Kantate beschließt ein Gloriachor zu der Melodie: In dich hab ich gehoffet, Herr. Eine feste Sicherheit liegt in den Tönen, der sittlichen Lebenspflicht, gestärkt durch göttliche Kraft, wird sich das Herz bewußt: Nun lassen wir ihn hier schlafen, und gehn dahin unsre Straßen. Aus der letzten Zeile des Liedes entwickelt sich eine Fuge, als Gegensatz wird das Amen aufgenommen, die Instrumente fallen ein, der Sopran vergrößert das Thema, machtvolle Klänge — bis die letzten Töne des Chors leise verklingen, die Instrumente echoartig nachseufzen: die Grundstimmung ist gewahrt.

Max Frommel gesteht von diesem Kunstwerke des großen Meisters der Töne: „Ich war im Innersten erschüttert und zu Thränen bewegt. Hier unten in dieser dunkeln Welt voll Elend und Gräber singt ja alles den tiefen herzzerreißenden Grundbaß von Sterben und Tod, unser Glaube aber ist das helle lichte Ja, singend in himmlischen Tönen, überwindend im Unterliegen, auf den erbleichenden Lippen noch den Siegesgesang aus dem Schlußverse der Offenbarung.“

Wie weiß Bach die rechten Töne für alle Stimmungen der Seele zu finden, wie steigen seine Kantaten zuweilen zu einem leidenschaftlichen Erglühen der Andacht. O diese wunderbare Schönheit!

Daß den Sopran hier nur eine Solostimme singen darf, wird außer inneren Gründen auch durch die ihm zugedachten Koloraturen anderswo klar, die nur für den Solosänger geschrieben sein können. Der Chor

war bei Bach überhaupt nicht von starker, meist nur doppelter Besetzung.

Die Texte, von Bach wohl selbst zusammengestellt, inhaltschwer durch Bibelwort und Kirchenlied, wirken tiefer als die wässerige Reimerei der späteren Dichterlinge, die dem Meister die Unterlage für seine Werke lieferten. Die Musik ist hier bei diesen ersten Werken auf dem Gebiete des Vokalen leichter zu bewältigen, die Ursprünglichkeit des ganzen Kunstwerks hat einen außerordentlichen Reiz.



Doch eine neue Ansicht von der Kirchenmusik brach sich Bahn.

Prachtliebe, Sucht nach Zerstreuung in dem Dasein eines Nichtsen ohne ethischen Grund, das man führte, Streben nach Luxus, das war es, was die Oper aus Italien an die Höfe Deutschlands hergelockt hatte. Und man pflegte sie hier mit einer unrühmlichen Verherrlichung alles Ausländischen an ihr, darin ist der Deutsche ja von jeher groß gewesen. Die italienischen Sänger bezogen Gehälter von mehreren tausend Thalern, in Sänften wurden sie zum Opernhause abgeholt, dazu erhielten sie noch besondere Geschenke für jedes Auftreten, freie Wohnung, Möbel standen zu ihrer Verfügung, Leckereien wurden gesandt. Und die größten deutschen Künstler jener Zeit darbten bei einem Hungerlohn.

Einem berechtigten Sehnen kam die Oper entgegen:

den Sologesang zu pflegen, den die Mehrstimmigkeit der Vokalmusik bislang nicht so zur Geltung hatte kommen lassen. Die Oper zielte fast ganz auf Sologesang ab und zwar auf virtuosenhaft prunkenden: nicht nach dramatischer Entwicklung sah man, sondern alles war darauf zugeschnitten, daß jeder einzelne Sänger zu seinem Rechte dabei kam, seine Glanznummer hatte. Immerhin ordnete sich nichts einem idealen Ziele unter. Geradezu die Eitelkeit kitzelte dies Wesen der Oper, großer Gedanken, bedeutenden Inhalts war sie gänzlich bar. Nur auf oberflächliche Unterhaltung und Hinwegtäuschung der erbärmlichsten Langeweile berechnet bei denen, die keinen Lebenszweck kannten — Echtes, Edles konnte da selbstverständlich nicht aufkommen, die ganze Oper in dieser Gestalt war schales Machwerk. Und ob immer neue Nachahmer, von höheren Idealen ganz unbehelligt und frei, in dem alten, den denkarmen Menschen lieb gewordenen Geleise weiterschrieben, ihre Noten sind verweht als Spreu — dorthin sollte die Kunst emporklimmen, wenn sie bleibend sein wollte, wo Bachs Kantaten und Passionen und Händels Oratorien auf lichter Höhe dem Himmel nah wandeln.

Zweierlei brachte die Oper nach Deutschland, was neu und auch für die Kantate ersichtlich beachtenswürdig war: das Recitativ und die Arie. Wohl hatte man schon etwas dem Recitativ Ähnliches in dem sog. Arioso aufzuweisen, mit dem man meist das Bibelwort gab, aber es war ein ungefüges formloses Stück, das mit gewichtiger Instrumentalbegleitung gesetzte Arioso,

und das gefühlsinnige Wort vermochte sich nicht frei zu bewegen. Hier das Wesen des Recitativs war ein Sprechen in bestimmten Tonhöhen, dabei einfachste harmonische Grundlage — die leidenschaftlichsten Regungen der Seele vermochten da zum Ausdruck zu kommen. Bei der Arie aber war bis dahin ein Mangel, daß oft mehrere im Inhalt gar nicht gleiche Strophen derselben Melodie untergeschoben wurden — anders die italienische dreigliedrige Aria, ein in sich abgerundetes, über den zweiten Pol zum ersten wiederkehrendes Kunstwerk, kurz und knapp das Wort: dahinein konnte man ein bestimmtes Empfinden klar umschlossen legen.

So sann man danach, das Recitativ und die Arie aus der italienischen Oper in die Kantate des Gottes=hauses hineinzuweben.

Aber die Texte! Vor dem lutherschen Bibeldeutsch hielt eine gewisse Scheu zurück, und es war auch nicht flüssig genug, das Kirchenlied s. Zt. oder der Alexan=driner paßten ebensowenig. So griff man, um die Text=form verlegen, auch ihretwegen nach dem Stammlande der Oper: das Madrigal mit seinem epigrammatischen Wesen, ohne feste Zeilenzahl, ohne festen Reim, auch die Zeilensilben bei ihm nicht feststehend, eine schmieg=same poetische Gestalt, wurde das Muster für die Kirchentexte. Allen zaghaften Versuchen wegen der Voreingenommenheit der Pietisten kam Erdmann Neumeister zuvor, streng orthodoxer Pastor in Weißenfels, dann in Sorau und noch später in Hamburg, fruchtbar auf den Gebieten der Polemik,

der Predigt und des Kirchenliedes: er warf, wenn auch selbst allerdings in Musik nicht erfahren, eine Folge von Texten für Kirchenkantaten in die Welt, die jenen Bestrebungen nachkamen. Jahrelang hatte er die Gedanken aus seiner Predigt am Sonntag nach dem Amte in gebundene Form gebracht, nun gab er nacheinander mehrere Jahrgänge dieser Texte, zunächst für die Hofkirche des Herzogs von Eisenach auf Betreiben von dessen Kapelldirektor Telemann heraus. In seiner ersten Sammlung bringt er ausschließlich Recitative und Arien, in der nächsten Ausgabe gesellen sich dazu gezwungenermaßen Chöre, unkräftig zwar und viel zu subjektiv-pathetisch, so daß der Verfasser alsbald dem Chorgesang kernige Choräle und Bibelwort vorschreibt. Die neuere Kirchenkantate war erstanden.

In buntem Wechsel reihten sich ihre einzelnen Stücke aneinander, der Sinn des jeweiligen Tages durchzog sie alle: daß sie durchweg unter dem Eindruck des bestimmten Tages geschrieben waren, das hielt sie zusammen. Es finden sich bei Neumeister Verse von Lieblichkeit und tiefem Inhalt, aber bei seiner Schreibseligkeit auch unendlich viel Triviales, mit Reim aufgeputzte Prosa ohne Schwung, nichtssagende Fingerzählerei, wir haben oft genug einen gedankenarmen Reimschmied vor uns; dann kann er doch auch wieder das Herz rühren, und manches von seinen Dichtungen ist musterhaft.

Der Widerspruch gegen diese Texte blieb nicht aus. Die Pietisten tobten Mord und Brand über diese Verunehrung des Heiligen, diese Entweihung des

Gotteshauses, daß man die lasterhafte Oper gar in die Kirche einzuschmuggeln unternehme; den religiös Interessierten schlossen sich Musiker an, die von dem Hergebrachten nicht abwollten, auch Laien griffen zur Feder, die Anhänger des Neuen schwiegen nicht, und es ist gar nicht zu zählen, was der heftige litterarische Streit alles an Papier auf den Büchermarkt warf.

Natürlich mußte die Bibel den Kampfhähnen herhalten, sie sollte hüben und drüben alles beweisen, alle Sprüche, die man finden konnte, wurden von beiden Lagern zusammengesucht, um das, was der eigenen Anschauung entsprach, herauszulesen. Daß bei der Weihe des Salomonischen Tempels die Leviten mit Cymbeln, Psaltern und Harfen sangen und 120 Priester die Trompete bliesen, das sprach für rauschende Musik im Gotteshause; weil im achten Psalm der Schlußvers dem ersten Verse gleich ist, hatte man die da capo-Arie in der Schrift belegt, ja einer fand die Rondoform im Psalter bewiesen, für das Recitativ führte man das Psalmodieren der alten Kirche an. Will man alles und jedes Weltliche aus der Kirche ausmerzen, so fragten andere, wo ist dann das Ende des Unerlaubten, wieviel Melodien zu Kirchenliedern sind nicht einst von urweltlichen herübergenommen worden. Entwicklung ist berechtigt und ein Muß auch in der Kirchenmusik. Der Zweck, daß er der Ehre Gottes diene, sei die einzige Richtschnur für den Künstler, wie dies erreicht werde, sei gleichgültig, nur daß die Andacht erregt werde, sei die einzige Sache.

Allerdings die Kompositionen, die Neumeister und seine Nachtreter fanden, waren durch ihr ganz und gar opernhaftes Wesen der Kirchlichkeit entschieden zuwider. Die Komponisten konnten dem, der darnach fragte, nicht sagen, wie man das Rechte treffen werde, in welchen Bahnen sich die Vertonung zu bewegen habe, man war sich über den eigentlichen Kirchenstil völlig im Unklaren, sie hofften es alle schon recht zu machen, verließen sich auf ihren Geschmack, glaubten den sichern Takt dafür zu besitzen stilgemäß zu schreiben. Es wird nicht viel gefehlt haben, daß die Komposition in recht weltliches Tongeklingel ausartete, daß die harten Worte Buttstedts aus Erfurt manchmal auf Wahrheit beruhten: „Allen liederlichen Kram bringen sie in die Kirche, und je lustiger und tänzlicher es geht, je besser gefällt es, daß es zuweilen an nichts fehlt, als daß die Mannsen die Weibsen anfassen und durch die Stühle tanzen, als wie es je zuweilen auf Hochzeiten über Tisch und Bänke geht.“

Bach war es vorbehalten, mitten in dem Theorienstreite für und wider mit sicherem Griffe des Genies durch die That das Richtige hinzustellen, der Kantate den kirchlichen Geist einzuhauchen. Nicht nur, daß er die kümmerliche Begleitung der Instrumente reich ausgestaltet; er läutert die ganze Kunstform, indem er als würdegebendes, kirchlichen Grund in das Gewoge der Stimmen bringendes Wesen die Orgel mit ihrer hehren Macht einfügt. Durch Benutzung ihres Stiles kam kirchlicher Stil in die Kantate hinein. Wo war der Maßstab für das Kirchengemäße? Echte

Kirchenmusik war damals nur in der Orgelkunst herangebildet, die aus der Kirche erwachsen war; indem Bach das dort Errungene in die neuen Formen leitet, ruft er eigentlich mit einem Schlage fertig und bleibend eine neue Kunstgattung ins Leben, schafft er ein neues vollkommenes Kunstwesen: die ganze Kirchenkantate, wie sie hernach blühte, geht im letzten Grunde auf ihn zurück, er war es, der ihr zwar nicht gerade das Leben, aber die Lebensfähigkeit gab. Der Meister selbst fand, nachdem er die Kunstform hergestellt hatte, bis an sein Ende nichts daran zu ändern — gewiß etwas Seltenes in der Kunst, wo Vervollkommnen, Eigener gestalten, Überbieten die Losung ist. Damit ist gesagt, welche fortgesetzt bleibende Größe diese Bachschen Kantaten haben.

Vollständige Durchdringung der ganzen kirchlichen Vokalmusik durch die Orgelkunst, nachdem diese wiederum ihr Gebiet durch Zuflüsse aus der Kammermusik erweitert hatte, das also ist Bachs Tendenz. Der Orgelstil überall mit durchgeistigender Kraft, er Stileinheit schaffend, er zusammenhaltend! So hat der Meister ein Gefäß für seine Ideen gefunden, eine seiner neu beginnenden unermessenen Thätigkeit allgenügende Form gestaltet. Von jetzt ab welche Offenbarung einer Schöpferkraft ohnegleichen!

Sieben Kantaten der noch vorhandenen entstammen den Neumeisterschen Sammlungen, deren Kunde Bach der Verwandtschaft seines Hofes mit Eisenach und seinem befreundeten Verhältnisse mit dem dort wirkenden Telemann verdankt haben wird. Zwei

dieser Kantaten sind in Leipzig geschrieben worden, und die andern müssen, da Bach 1715 einen Dichter in Weimar selbst fand, schon vor diesem Jahre entstanden sein.

Es ist zuvörderst eine Kantate für den ersten Weihnachtstag: Uns ist ein Kind geboren. Concerto schreibt Bach darüber: er will auf die Mitwirkung der Instrumente hinweisen, und der uns gebräuchliche Name bedeutet ihm damals zu häufig ein dramatisches Werk, für Solostimmen geschrieben: Bach aber wies von vornherein jeden Vergleich mit weltlichem Wesen weit von sich zurück.

Wie dürftig, wie oberflächlich, wie so nur Schablone ist doch Telemann, dessen Komposition dieser Kantate wir noch gerade besitzen und zur Vergleichung heranziehen dürfen. Telemanns Machwerk in einem fortwährenden C-dur gegen Bachs hehres Kunstwerk in A-moll: wie ein schmerzliches Gedenken an die selige Festfreude der Kindheit weht es herüber. Hinweisung verdient es, daß im Anfang der Eingangsfuge des Chores wieder die Textgedanken deutlich nacheinander mit dem thematischen Doppelmaterial der Musik dargelegt werden. Wir haben aber in dem Werke noch nicht die ausgereifte Bachsche Arie, bei der der Gesang wie ein unendliches Wogen fortströmt und nur die Hauptcäsuren durch Ritornelle gekennzeichnet werden.

Um dieselbe Zeit muß, aus der Schrift und dem Papier der beiden noch im Autograph vorhandenen Kompositionen zu schließen, eine Kantate für Sexagesimae geschrieben worden sein, die, auf das Evan-

gelium dieses Sonntags sich gründend, Gottes Wort als höchstes wunderkräftiges Gut preist.*) Wieder ist es möglich, an Telemann durch Vergleichung die Höhe des Bachschen Werkes zu lernen. Hat Telemann hier sehr annehmbare Partien, so erscheint Bach durch und durch als das Genie, dessen Tiefen wir nie ausschöpfen. Zur allgemeinen Einführung, und um nicht gleich mit dem Gesange einzusetzen, beginnt Bach mit einem ciaconenartigen instrumentalen Tonstücke: war die Ciacone der Orgel erlaubt, so auch in der Kantate nicht zu Unrecht. Der Satz trägt Züge der Konzertart an sich, doch beherrscht das Orgelgemäße in allem den Instrumentalkörper. Was ist die beständige Verdoppelung der Tonfolgen der ersten Bratschen durch die Flöten in der höheren Oktave anderes als wenn bei der Orgel ein vierfüßiges Oktavregister mitgezogen würde. Es fällt auf, daß der Meister Tonmalerei über die Worte des Textes, die doch lediglich Sache der Musik an sich sein kann, also den Instrumenten vorbehalten werden muß, in das Recitativ der Stimme selbst verlegt hat, das von dem Rauschen des Regens aus schwerem Gewölk handelt und, wovon die Worte reden, durch melodische Wendungen nachahmt. So heißt Bach überhaupt manches, das wir zur Charakterisierung einzelner Vorstellungen der Instrumentalbegleitung zuweisen würden, den Sänger ausführen, mit Vorliebe greift er die dafür geeigneten Wörter heraus, die Begriffe des Ruhens, Wachens, Betens, Jauchzens, Klagens; selbst Abstrakta wie

*) P. 2141. Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt.

Genug, Viel, stellt er sinnlich, aber auch sinnvoll dar: den Begriff Alles an einer hervorragenden Stelle etwa durch eine Tonfigur, die alle Töne der Skala hinauf- und wieder hinabgleitet. Daß der Sänger die Tonmalerei ausführt, es ist nur ein Zeichen mehr, daß Bach die Stimme lediglich als Tonwerkzeug behandelt. Das absolut Melodische ist ihm dabei Hauptsache; wenn auch die Deklamation des Wortes dabei hier und da zu kurz kommen dürfte, indem die musikalische Struktur nämlich selbst einmal Deklamationsmängel birgt, die zu mildern dann des Sängers Aufgabe ist: so beherrscht doch grundsätzlich die musikalische Kunstidee alles, und das gerade hilft das subjektive Ausbrechen leidenschaftlicher Accente selbst in diesem der höchsten Leidenschaftlichkeit fähigen Stücke, dem Recitativ, zurückdrängen. Seiner Natur nach hat ja das Recitativ durchaus dramatische Tendenz und darum hat es auch ursprünglich nur eine spärliche musikalische Unterlage in den Instrumenten, sie geben nur knappe Tongruppen, kurze Überleitungen sind eingestreut, bei besonders ausdrucksvollen Worten mischt sich ein melodisches Element hinein. Aber es ist aus demselben schon genannten Grunde auch Bachsche Sitte, nicht nur das Recitativ ins Arioso hinüberzuleiten, sondern es bei ihm fortgesetzt auf harmonische Umschlingungen der Stimme durch das Orchester abzusehen, reichgewebte Tonsätze mitgehn zu heißen, daß sich der Sänger stets der Schranken bewußt bleibe, die ihm an dieser heiligen Stätte gezogen werden. Mit großer Sorgfalt und Liebe zur Sache ist wie

immer der Schlußchoral ausgesetzt: das echte Gefühl für Kirchenmusik gab es dem Meister ein, hier nichts an Fleiß zu versäumen. Ist das letzte Glied eines Werkes an sich schon aus ästhetischen Gründen eine gewichtige Sache, die die volle Aufmerksamkeit des Künstlers verdient, da hier der ganze Gedanke des Kunstwerkes gleichsam in seinem innersten Wesen noch einmal abschließend erfaßt und vor die Seele gestellt werden soll, wieviel mehr muß der Endchoral der Kantate als das kirchlichste Stück an ihr mit treuer Genauigkeit behandelt werden. Von religiösem Gesichtspunkte aus ist dieser abschließende Choral geweiht durch seinen objektiv kirchlichen Charakter; dieser Choral, der uns gestärkt, erbaut aus dem Banne des Kunstwerks entlassen, dieser Choral, der dem ganzen Kunstwerke den Stempel des Höheren aufdrücken soll, findet sich leider außerhalb der Bachschen Kantaten stiefmütterlich behandelt: nachdem alle Kunst an den verschiedenen Stücken bis dahin, so gut mans konnte, verschwendet worden war, that man schlapp und flüchtig den Choral ab, dessen Art man nicht zu würdigen verstand; Bach aber, der aus innerstem Herzensgefühl heraus nicht als Künstler, sondern mehr als Sohn der Kirche schrieb, nicht zum Kunstgenuß, sondern zur Andacht, nicht um sich zu zeigen, sondern alles „dem höchsten Gott zu Ehren", hat auf den Choral der Kirche gerade alle Kunstfertigkeit verwendet. Daß diese kunstvollen Bachschen Chorgesänge mit aller instrumentalen Begleitung allerdings der Gemeinde vorbehalten gewesen sein sollen, wird nicht einzusehen sein.

Dasselbe Jugendfrische wie die genannten Werke zeigt eine reizvolle Kantate voll interessanter Feinheiten, die für das Osterfest geschrieben ist.*) Der Dichter hatte hier einen Text geboten, der den Komponisten zu Tönen innigster Andacht hinreißen mußte.

Während Bach aber mit den drei erwähnten Kantaten gewissermaßen noch am Hang dahinschreitet, so hat er die Höhe erklommen mit der herrlichen Adventsmusik, in der er sich als voller Meister zeigt: Nun komm, der Heiden Heiland.**) Die Kantate ist für den 1. Advent 1714 bestimmt gewesen, wie das Original selbst ansagt. Ein vorzüglicher Text. Sehr lehrreich für das Begreifen Bachscher Art ist es, wie er in dem Anfangschor den Choral mit der Form der französischen Ouverture verbindet: langsam ziehen, unterstützt von den Instrumenten, die beiden ersten Zeilen des Chorals dahin, und dann ein glänzend fugierter Satz, der den Kirchengesang bis zum Ende durchnimmt. Das Werk ist geschrieben aus einem Gefühl heraus, das sich der weihevollen Adventszeit ganz hingab, bis hin zu dem wunderbaren Schlußchore, den die Geigen bis zum dreigestrichenen $\bar{\bar{\bar{g}}}$ hinauf jubelnd umspielen.

Noch eine andere Kantate für das Pfingstfest***) haben wir aus dieser Zeit, der Meister hat sie hier nicht ganz durchkomponiert, es fehlt auch durchaus ein Schluß. Wenn eine Handschrift Chorale segue am Ende schreibt, so hätte Bach wenigstens noch vielleicht

---

*) Ich weiß, daß mein Erlöser lebt. **) P. 1668.

***) BG. XII 2 59. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten.

einen Choral auf einem besonderen Blatt entworfen, weil die auf dem Notenblatt übrigen paar Zeilen für einen großen Schlußchor mit Trompeten und Pauken nicht genügten, und das wäre aber verloren gegangen. Ein Stück des Werkes ist später in Leipzig für eine Pfingstkantate herübergenommen worden.



Neumeister hatte sofort viele Nachahmer gefunden, und Herzog Wilhelm Ernst, dem die neue Kirchenmusik gefiel, freute sich, in seinem Weimar selbst einen Mann zu besitzen, dem er die Dichtung eigener Kantaten für seine Schloßkapelle anvertrauen konnte. Dieser Mann war Salomo Franck, Sekretär des Oberkonsistoriums. Ein echter Dichter, der aus innigen Herzensgefühlen heraus in seinen besseren Sachen Verse voller Schwung und natürlicher Kraft schrieb. Wohllaut ist ihm eigen, oft allerdings findet er nicht genau den präcisen Ausdruck für das was er will, dann wird er verschwommen in seinen Gedichten. Die Kantaten von ihm bieten vielfach nur strophige Gesänge, zwischen Chor und Soli geschieden oder mit einem Bibelwort gemischt, zu dem Recitativ hat er sich nicht leicht entschlossen, und es fehlt manchmal ganz. Franck war ein mystisch angelegter Mensch, der gern die Hinfälligkeit des Irdischen mit schmerzlich klagenden Worten schilderte und sein sehnsüchtiges Harren der Erlösung in sie ergoß. Bei diesem beiden gemeinsamen Grundzuge ist es leicht zu erklären, wie ihn

Bach persönlich lieb gewinnen konnte, daß er auch späterhin seine Poesien noch verwendete, ja sogar in die Matthäuspassion eine Franckſche Dichtung verwob. Von dem außerordentlich fruchtbaren Dichter sind mehrere Lieder in die kirchlichen Gesangbücher übergegangen, unter ihnen „Ach Gott, verlaß mich nicht“ und das Passionslied „So ruhest du, o meine Ruh“, ein Lied, das besonders in seinen vielen Wortspielen*) und gesuchten Anspielungen, den Reimverschlingungen und den kurzen Zeilen, die sich mit längeren vermischen, die Eigenart Francks deutlich zeigt.

Der Herzog forderte Franck also auf, für seine Kapelle fortlaufende Jahrgänge Kantatentexte zu schreiben und befahl 1715 mit Zugrundelegung der Worte seines Weimarschen Poeten regelmäßige Kirchenmusiken das ganze Kirchenjahr hindurch aufzuführen. Mit der Komposition hatten sich mehrere Tonsetzer zu befassen, auch Bach erhielt den Auftrag, als Konzertmeister sich bei der Vertonung zu bethätigen; da wir von andern etwas Ähnliches erfahren, so wird er wohl alle vier Sonntage die Verpflichtung gehabt haben, die Musik zu liefern, und das paßt zu den uns noch überlieferten Kantaten von ihm aus dieser Zeit, die vielfach gerade vier Sonntage auseinanderliegen. Auf Grund dieser Beobachtung

*) Vgl. in der demnächst zu besprechenden Kantate „Ich hatte viel Bekümmerniß“ die Worte gegen den Schluß hin:

Verwandle dich Weinen in lauteren Wein.

(Hinweis auf die Hochzeit in Kana.)

ist aber auch jedem erschütternd klar, welch unersetzliche Verluste wir an Werken Bachs zu beklagen haben; denn von dem Franckschen Jahrgang für 1715 sind nur neun, vom folgenden nur zwei Texte in Bachschen Kompositionen dieser Tage von Weimar erhalten; anderes ist nach dem Wasserzeichen des Papiers und der flüchtigen Handschrift der späteren Jahre, aber auch aus inneren Gründen, nach Leipzig zu verweisen.

Schon vor der offiziellen Einführung der Franckschen Dichtungen hatte Bach neben den Texten Neumeisters die des Weimarers sich angeeignet. Davon ist wohl viel verloren gegangen, was sich nicht einmal annähernd mehr feststellen läßt. Anlässe zu Kompositionen waren genügend vorhanden, etwa bei der Einweihung der Jakobskirche, die mit festlichem Pomp erfolgte. Erhalten sind von diesen früheren nur zwei Kantaten, eine für den dritten Trinitatissonntag und eine andere für Palmarum. Von diesen trägt die erste im Autograph das Datum von Bachs Hand und gehört nach 1714 — bei der andern ist für einige der ausgeschriebenen Stimmen Papier verwendet mit demselben Wasserzeichen und derselben Farbe, wie es Bach für notorisch Weimarische Kantaten benutzte, und wie es auch für andere Komponisten dort gebraucht worden ist; die Partitur dieses Werkes allerdings, wie sie vorliegt, ist in Leipzig angefertigt worden, das besagt, von dem Papier abgesehen, auch die zierliche Hand, die Taktstriche sind säuberlich mit dem Lineal gezeichnet, Verbesserungen aber fast nirgends zu sehen; doch das

übliche J. J. auf der ersten Seite (Jesu juva) und das S. D. G. am Ende (Soli Deo gratias) fehlen, was der Meister mit frommem Sinne bei ersten Partituren zuzusetzen pflegte: und das beweist dem, der Bachsche Handschriften in den Fingern gehabt hat, daß hier nicht ein Original vorliegen kann, sondern nur eine Abschrift, die der Meister sich selbst noch einmal von dem ihm lieben Werke anfertigte. Außerdem verweisen Ähnlichkeiten dieser Kantate mit der andern nach Weimar.

Die erste ist das berühmte Werk: Ich hatte viel Bekümmerniß, ein ausnehmend großes, sehr ausgedehntes Stück*). Angst und Kummer, das unruhige Hoffen und Fürchten des Menschenkindes drücken die Töne aus, dann zieht Himmelstrost in das trauervolle Herz, am Schlusse der prächtige hinreißende Jubelgesang erklingt fast in Händels gefälliger Weise, volksmäßig, wie bei Bach nicht üblich: noch ist Jugendfeuer in dem Werke, entgegen der gereiften Gemessenheit später. Mit bewunderungswürdiger Kunstfertigkeit ist alles in dem grandiosen Bau gefügt. Die Kantate, die ihrem allgemeinen Charakter nach für jeden Sonntag passend sein würde, ist eine der bekanntesten von Bach, leider enthält sie ein paar sehr schwere ästhetische Fehler. Schon zu Bachs Zeiten wurde auf die allmählich peinlich werdende stete Wiederholung der ersten Textworte am Anfang hingewiesen; wollte der Meister die Aufmerksamkeit des Hörers auf die

*) P. 41.

Singstimme hinlenken, dazu waren die Instrumente da, ein paar kurze Griffe genügten. Doch für das alles entschädigt die entzückende Melodie, daß wir über das Auseinanderziehen des Textes hinwegsehen und es am Ende gar nicht anders haben möchten. Aber immer bleiben zwei böse Seiten an der Kantate übrig. Der Dichter ist am meisten dafür verantwortlich, Bachs einziger Fehler ist, daß er dessen Fehler durch volles Eingehn auf die Dichtung noch größer machte. Die erste Schwäche des Werkes liegt in der Disposition, die Abschnitte sind nicht genau begrenzt, die Stimmung des zweiten Abschnittes webt sich schon in den ersten hinein. Dann das sehr bedenkliche Duett — es ist so ganz dramatisch gearbeitet: die Seele und der Herr: Bitte um Liebe, Zusage der Gnade, Zweifel, Versprechen: du hassest mich — ich liebe dich; es ist ein regelrechtes Zwiegespräch zweier Liebenden, wenn auch zu Bachs Zeit den Sopran eine neutrale Knabenstimme gesungen hat. Ein so dramatisch angelegtes Stück paßt in das Gotteshaus schlechterdings nicht hinein, weil hieraus doch alles Theatralische verbannt sein soll: Bach hat diese Stelle in einer Weise ausgeführt, daß dieser dramatische Charakter noch dazu so pointiert wie möglich hervortritt, statt daß er, wie es später bei ihm der Fall ist, an solchen Stellen strenge ästhetische Grundsätze zur Geltung bringt, indem das Tonweben der Instrumente das Individuelle in einer höheren Einheit des Unpersönlichen untertauchen heißt und so das Unkirchliche des Abschnittes aufhebt. Doch was will alles sagen gegen die Schön-

heiten des Werkes! Bach geht seine eigene Straße unter allen Tondichtern, wie sollte er sich nicht einmal in eine blinde Gasse verrennen.

Ganz andere Töne schlägt die festliche Palmsonntagskantate an.*) Die wonnige Stimmung des seligen Tages hat er so glücklich erfaßt, es liegt etwas von dem Zauber des Palmsonntags hingegossen durch das ganze Werk von dem lieblichen und so feierlich glücklichen Vorspiel, von den folgenden ersten Zeilen des Chores an:

Himmelskönig, sei willkommen,
Laß auch uns dein Sion sein,
Komm herein,
Du hast uns das Herz genommen.

Ein Jauchzen über des Herrn Einzug, bis der Blick auf Jesu Tod eine gedrückte Stimmung erzeugt, aber als Bach dann den Segen des Sterbens seines Erlösers erkennt, bemächtigt sich seiner wieder namenlose Seligkeit, und wonnebebend stürmt sein Lied dahin durch den Kirchenraum.

Hatte sich Bach schon vorher mit Franckschen Texten befaßt, so lag es ihm 1715 ob, eine bestimmte Reihe zu komponieren. Mit Liebe hat er sich der Kantate für den ersten Ostertag**) hingegeben, etwas unaussprechlich Wonnevolles liegt in den Tönen: an dem Frühlingsfest der Jubel über den Sieg des Auferstandenen, das Nachsinnen über seine Bedeutung

---

*) J. P. Schmidt, Kirchengesänge von Johann Sebastian Bach, Heft II. Berlin, Trautwein.

**) Der Himmel lacht, die Erde jubilieret. P. 1695.

für unseren Wandel, mystische Gedanken über die Auferstehung aller Menschenkinder, Sehnsucht zu dieser Vollendung zu kommen — wie hier Bachs Musik durch Herz und Sinn geht! Nicht in Jubel klingt das Werk aus, sondern in der durch die Gedanken der Ewigkeit gedämpften, verklärten feierlichen Stimmung — weihevolle Stunde, da er diese Weisen schuf. — Die Kantate ist nur in späterer Überarbeitung, ergänzt, verbessert von des Meisters Hand, auf uns gekommen.

Kurz erwähne ich die Kantate zum vierten Trinitatissonntag*), die zum 16.**), die von seligem Tod und ewigem Leben singt: „erdentrückt, welterlöst die geheimnißvollen Harmonien, daß man nicht irdische Musik zu hören wähnt", und die zum 20.***), die das Zittern der Menschenseele zum Hochzeitsmahl des Königssohnes zu kommen, das Sehnen nach dem selgen Frieden und dann das Glück zeigt, von Gott angenommen zu sein. Von oft geradezu possenhafter Banalität ist der Text für den 23. Trinitatissonntag†): Franck hat sich hier etwas so Triviales geleistet, daß jeder von Poesie angehauchte Mensch das klägliche, mit kleiner Ausnahme alles dichterischen Schwunges bare Machwerk mit kräftigem Wurf in die Ofenecke schleudern würde. Das Evangelium des Tages handelt vom Zinsgroschen: Gebet dem Kaiser,

*) Barmherziges Herze der ewigen Liebe. Schmidt III.
**) Komm du süße Todesstunde.
***) Ach ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe.
†) Nur jedem das Seine.

was des Kaisers ist, und Gotte, was Gottes ist. Man höre den köstlichen Anfang der Knüttelverse alias „Dichtung“ und verziehe die Miene nicht zum vergnügten Lächeln:

Nur jedem das Seine!
Will Obrigkeit haben
Zoll, Steuern und Gaben,
Man weigre sich nicht
Der schuldigen Pflicht!
Doch bleibe das Herze dem Höchsten alleine!
Nur jedem das Seine!

Es ist schade, daß der gute arme Franck nicht unter uns heute gelebt hat, er hätte sicher bei dieser Gelegenheit die Zollpolitik und die Steuerschraube mit in Reime gebracht, und „man“ hätte auch darüber etwas für den Kirchengesang!*) Unsereins hätte sich vor den Kopf gefaßt, was er mit diesem Zeug machen sollte — Bach hat diese Kantate gerade mit großer Liebe komponiert und außerordentlich schön durchgearbeitet; weil er weniger unter dem Eindrucke Francks stand, er vertiefte sich in das Wort der Schrift für den Sonntag, und seine dort geweihten Gedanken trug er in das Werk hinein.

Es folgt die Kantate zum 4. Advent**). In der

*) Ein nicht minder völlig ungenießbares, einfach unglaubliches Stück ist in Francks „Evangelischem Andachtsopfer“ für den 9. Trinitatissonntag enthalten, von Bach in Leipzig komponiert:

Kapital und Interessen,
Meine Schulden groß und klein
Müssen einst verrechnet sein.

**) Bereitet die Wege, bereitet die Bahn.

Handschrift auf der königl. Bibliothek in Berlin fehlt der Endchoral; aber am Schlusse des Autographs, wie es vorliegt, steht nicht das gebräuchliche S. D. G., so wird er also vorhanden gewesen sein, die paar Zeilen der letzten Seite waren für ihn nicht hinreichend, und das lose Blatt, auf das er deshalb kam, ist verloren.

Auch der Text für den Sonntag nach Weihnachten*) ist kraftlos genug. Bach ruft in der Musik, der Stellung des Sonntags im Kirchenjahr entsprechend, liebliche Erinnerung an das Fest wach. Eine sehr lange Einleitung. Das Duett am Schlusse, so freundlich es uns anlacht, doch wieder für das Gotteshaus ganz verfehlt, weil es sich dramatisch zuspitzt und dabei im Schritt der Gigue geht. In der Musik für den zweiten Epiphaniassonntag**) weise ich besonders auf die wunderherrliche Sopranarie hin, mit den bezaubernden Übergängen zwischen Dur und Moll und den groß und breit die Auflösung bringenden Harmonien. Endlich haben wir noch eine Kantate für Okuli***).

Eins wird an allen diesen Werken auffallen, groß angelegte Chorsätze sind fast nirgends vorhanden: das Kernige, Lapidare solcher Sätze war nicht des weich angelegten Franck Sache, und Bach sollte auch später erst darin das Höchste leisten. Sonderbar liebevoll aber ist der Choral so oft behandelt, er ist Bach die

*) Tritt auf die Glaubensbahn.

**) Mein Gott, wie lang, ach lange.

***) Alles, was Gott geboren.

höchste kirchliche Musikform, ihn benutzt er, um seinen Kantaten zu abgerundeten Kunstwerken zu verhelfen, indem er sie vollständig unter den einheitlichen Gedanken eines Chorals stellt, sie vom Anfang bis zum Schlusse durch den einen Gedanken eines Kirchenliedes zusammenhält: die später am Ende des Ganzen erscheinende, vom vollen Chore gesungene Kirchenweise nimmt er sinnig schon vom Beginn des Werkes ab vorweg und läßt sie auf der Orgel mit einem besonders ausdrucksfähigen Register oder in den Instrumenten wortlos zu dem Gesang erklingen: eine blendende Wirkung, wenn zuletzt die vom ganzen Chore aufgenommenen Worte des Liedes, auf das die Kantate hinzielte, die Ahnungen der Seele auslösen.

Im übrigen: wieviel wunderbare Schönheiten allenthalben — wohin der Blick fällt, wohin das Ohr hört, überall entdecken wir Neuheiten, in jedem Werk, in jedem Stück seine Züge, die uns bezaubern, harmonische Fülle und Tiefe, holdselige Reize und hehre Kraft, daß wir nicht satt uns hören, ein Juwel neben dem andern; seine unerschöpfliche Phantasie weiß immer neue und neue Schätze zu schenken, die zum Erstaunen zwingen: ganz unmöglich ist es, auf alle die Schönheiten hinzuweisen, die in solcher Pracht rings verschwenderisch ausgestreut sind, all die Sonnenblicke des Genies zu zählen, die links und rechts entzücken. Bachs tiefschöpfende poetische Natur weiß selbst einem Texte noch Reize abzugewinnen, der nüchtern, kühl bis ans Herz hinan, rein dogmatisch-lehrhaft

auftritt: selbst eine so ganz der Poesie bare Reimerei hat er verstanden in der Musik mit kostbaren Edelsteinen zu schmücken, und dies weil er immer aus der Liebe zu seinem Gott, zu seiner Kirche, zu seiner Kunst heraus schrieb. Wie griff er nicht bei solchen Texten mit großem Blick auf den kirchlichen Grundgedanken des Sonntags über und gab in seinen Tönen der allgemeinen kirchlichen Stimmung, der Bedeutung des Tages im Kirchenjahr Ausdruck; genügte der Text nicht, so sah er durch ihn hindurch zu dessen biblischer Basis zurück und schöpfte sich Kraft und Geist an den ewigen Wahrheiten des göttlichen Wortes. Die schalen Verse seiner Poeten übersetzte er sich in die Sprache seines Herzens, was er an wahrer Poesie ahnte, das schrieb er in Tönen nieder: die Melodien, die in der idealen Dichtung schlummerten, wußte er zu wecken. Eine unausdenkbare Mannigfaltigkeit in seinen Werken! Jedes neue Werk, das wir in die Hand nehmen, hat sein besonderes Gepräge, jedes neue Werk ist wieder ganz anders wie alles, was Bach bis dahin geschrieben hat. Tiefsinnig erfaßt er den Charakter der einzelnen Sonntage: der offenbart sich durch die ganze Kantate hin, und dabei wieder für jedes Stück darin bestimmte Nüancen: für jede Stimmung hat er die rechte Weise – eine Vielseitigkeit ohnegleichen. Ein reicher Born stets neu quellender Gedanken, der nie versiegt, ein Geist, der alle Gegensätze der Empfindungen in sich birgt, der ob der Ewigkeit zittert, der nach dem seligen Frieden sich schwärmerisch sehnt, der in überirdischen Tönen von

der einstigen Vollendung singt, der klagt über die Schmerzen und das Weh dieser Welt und frohlockt in entzückenden Harmonien, wenn er des Glückes gedenkt, zu dem ihn dies Erdenwallen vorbereiten soll. Jede Melodie hat ihre besondere Art, jedes Stück seine ureigene Stimmung von Grund aus. Mit bedeutender Kunstfertigkeit schafft er unterdessen unablässig neue Hüllen für seine Gedanken, seine große Gestaltungskraft gewinnt immer tiefsinnigere Kombinationen, seine formbildende Genialität kann sich nie genug gethan haben — aber aller Aufgaben entledigt er sich mit Geschick, die verwickeltsten Probleme löst er ruhig und sicher: ob er gewagte Durchführungen unternimmt, er weiß die Spannung des Gefühls endlich wie kein anderer schön aufzulösen; stets Rühmliches, Vollendung, Vollkommenheit. Ohne Zweifel an ihm zu hegen, vertrauen wir uns seiner Führung an: mühelos und ungesucht alles, was er niederschreibt, mühelos und leicht fließt ihm alles zu. Sebastian Bach und kein Ende!

Der zweite Jahrgang der Franckschen Kantaten begann erst mit der Adventszeit 1716. In diese Lücke fällt jene Pfingstmusik über Neumeisters Text. Aus der zweiten Weimarischen Sammlung sind heute nur zwei Kompositionen Bachs vorhanden, für den 2.*) und den 4. Advent**), der Meister sah sie in Leipzig nochmals durch und legte die bei Franck fehlenden Recitative ein, und in dieser Form besitzen wir die

*) Wachet, betet, seid bereit. P. 1666.
**) Herz und Mund und That und Leben.

Werke, was spätere Zuthat ist, ist aber noch leidlich nachzuweisen. Der Inhalt des 2. Advents lag besonders in Bachs Gedankenkreis: die Erwartung des jüngsten Tages, Weltende, Gericht, ewiges Leben. Bestrickend süß der Gesang des nach der Ewigkeit sehnsüchtig schauenden Frommen; jetzt das erschütternde Recitativ, das den Weltuntergang erzählt — alle Instrumente — die Orgel — majestätisch darüber die Trompete, die den Choral ruft: Es ist gewißlich an der Zeit, das deutsche Dies irae; dann wieder sanfteste Orgelklänge voll seliger Entrücktheit: die neue Welt steigt auf über dem Chaos der versunkenen; endlich krönt der Schlußchoral das Werk mit heiliger Weihe.

Zwischen all diese kirchlichen Kompositionen fällt ein eigenartiges Stück: zum Geburtstage eines Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels hat Bach auch eine allegorische Jagdkantate weltlicher Art geschrieben; sein Fürst war zu dem Jagen geladen und wollte zur Feier auch beisteuern: das Werk wurde im fürstlichen Jägerhof als Tafelmusik aufgeführt. Es ist eine Art dramatisches Huldigungsspiel, Gestalten der antiken Mythologie treten auf und bringen dem Herrscher ihre Wünsche dar. Bach hat das Stück hernach oftmals verwendet und mehrfach wieder für ähnliche festliche Tage zugerichtet, indem er einfach die Namen vertauschte. Zu erwähnen ist das Werk aber besonders insofern, als der Meister zwei Sätze aus ihm späterhin in einer Pfingstkantate in Überarbeitung in geistlichem Sinne benutzt hat, wie er

denn ja oft und viel, wenn er einmal musikalische Gedanken brauchte, aus dem einen Werk in das andere etwas herübernahm. Aber ein Jagdspiel und der Pfingsttag — — es beweist, wie der kirchliche Stil dem Meister in Fleisch und Blut übergegangen war; auch wenn er nicht für die Kirche schrieb, vermochte er diesen Bachschen Kirchenstil nicht zu verleugnen, nur so konnte er die Weisen eines Schäferspiels hernach für eine Pfingstfeier umschreiben. Der eine Satz ist allerdings nicht gut zum Texte geglückt, bei dem andern behielt Bach den Baß bei und schrieb über dessen immerfort sich wiederholende Töne eine feurigere Melodie: so entstand eine der beliebtesten Arien, die noch heute jeden mit ihrer glücklichen Lenzeslust gefangen nimmt, es ist: Mein gläubiges Herze.



Weit über den aus der ersten Weimarischen Zeit genannten drei Klaviertoccaten, in D-moll, G-moll und E-moll, steht die wichtige Toccate in Fis-moll*), die in ausgezeichneter Weise das Thema des ersten Chores der Kantate weiter behandelt: „Nach dir, Herr, verlanget mich“**). Der Fortschritt gegen jene früheren Werke liegt hier und in einer verwandten C-moll-Toccate***) in der „Einführung eines organisch durchgebildeten langsamen Satzes“ und in den Fugen, die wenigstens dem Stoffe nach auf eine gebracht sind,

*) P. I 4 4. **) S. 110. ***) I 4 5.

die Werke sind einheitlicher gestaltet und inhaltschwerer. Eine durch Andreas Bach überlieferte dreistimmige Fuge in A-moll*) mit knappem Vorspiel in gebrochenen Akkorden, die noch an dieser Stelle einzufügen sein wird und an Geist und Formvollendung ihresgleichen sucht, ist mit 198 Takten die ausgedehnteste Klavierfuge Bachs, die auf uns gekommen ist; sie verlangt von dem Spielenden unglaubliche Fähigkeiten und Anstrengung, und wenn man hört, daß Bach das Zeitmaß überhaupt immer bei seinen Werken recht schnell zu nehmen gewohnt war, so wird man erkennen, daß der Meister eine Geläufigkeit besessen hat, die ans Fabelhafte grenzt und die er seinen Gaben ebenso wie seinem unermüdlichen rastlosen Eifer verdankt.

Doch es ziemt sich auch, des Organisten Bach in dieser jüngeren Weimarischen Periode, in der wir uns befinden, noch einmal zu gedenken. Das Glanzvolle, Bravourmäßige tritt immer mehr gegen die Vertiefung der Gedanken zurück. Ein kurzer Hinweis hier nochmals auf den wundervollen Passacaglio**), der den ganzen Buxtehude in sich vereinigt, je weiter wir aber darin vordringen, umsomehr fühlen wir, wie Sebastian über den großen Lübecker hinauswächst. Für die Zeitbestimmung ist Andreas Bachs Buch maßgebend. Das gewaltige Baßthema wird allerdings auch von der Ober- und der Mittelstimme übernommen und bleibt nicht beständig in seiner ehernen Gestalt vor

*) P. I 4 2. **) Vgl. Seite 98 dieses Buches.

uns, sondern zerschmilzt auch bis zur bloßen Anspielung: das Thema aus dem Baß aber in die übrigen Stimmen auf diese Weise herüberzunehmen und es auch ihnen zur Durchführung anzuvertrauen, ist das Wesen der Ciacona. Dennoch erscheint das Thema andererseits zeitweise fortgesetzt so energisch im Baß, daß auch diese Kunstform nicht als Überschrift für das Werk gewählt werden kann. Endlich geht die erhabene Tonschöpfung in eine Bachsche Meisterfuge aus. Wie erschöpfend der Meister sein Thema auszuarbeiten bestrebt war, dafür spricht allein schon die große Ausdehnung des Werkes über 293 Takte.

Für Weimar nehmen wir noch eine einzig dastehende Fuge mit Präludium in A-dur in Anspruch*); das Werk liegt in zwei Rezensionen vor, nämlich noch in einer klangreicheren Leipziger Bearbeitung**), gehört demnach in der ersten Fassung an diesen Ort. Die Fuge verläßt das männliche Wesen aller ihrer Genossen und hat etwas Süßes, Liebliches, Zartes, Herzliches, wie man es nicht gewohnt ist. Eigene Wege weitab von den Nordischen geht aber Bach in einer innig zusammengehörenden Gruppe von vier Fugen in C-moll, F-moll und F-dur***), die wieder ein sprechender Beweis dafür sind, wie der Meister einen errungenen Gedanken mehrmals bis auf den Grund durchzuarbeiten bestrebt war; von den Präludien können nur zwei†) als die ursprünglichen von der Kritik in Anspruch genommen werden, die beiden andern

*) P. V 2 3 Variante. **) V 2 3 selbst. ***) V 2 5, 6, 3 2, 6.
†) V 2 5, 3 6.

passen nicht mit ihrem gewaltigen Bau und haben sicherlich die ehemaligen*) verdrängt und ersetzt. Während die Präludien einheitlicher, durchgereifter, von bestimmterer Fassung sind, so besitzen die Fugen Würdevolles, Begeisterung, das gewaltsam Hinreißende, wie wir es nur bei Ihm allein kennen.

Wir müssen nun noch kurze Zeit dabei verweilen, wie Bach als Organist auf der Höhe des Lebens den Choral der Gemeinde behandelte. Wir wissen von Arnstadt her, wie er durch seine Fiorituren, mit denen er die Melodie schmückte, in störendster Weise den Gesang beunruhigte. Die Orgel ist ja im protestantischen Kultus überhaupt nichts Wesentliches, und dem Gesang der Gemeinde soll sie lediglich zur Hülfe dienen. Nur dadurch, daß die erste Sangesfreudigkeit abnahm, die Kernlieder mehr und mehr süßlichen Gefühlsempfindeleien und säuselnden Schmachtgesängen Platz machten und bei dem Sinken des Gemeinempfindens, dem Aufkommen aber subjektiver Religiosität, viele nur mit stummem Munde beim Singen dabei waren und spärlich und unkräftig das Lied ertönte, nur so konnte es geschehen, daß sich die Orgel eine Bedeutung gewann, die ihr ursprünglich nicht zukam, und dadurch allerdings zu ungeahnter Kunsthöhe emporklomm. In dem wortlosen Orgelchoral, der die Melodie gefühlvoll vortrug, fand man Objektives und Subjektives beisammen, aber auch während des Gemeindegesanges betrachtete sich die Orgel bald als

*) Vergl. P. V,4 12.

unumschränkte Herrin, die Melodie wurde schlecht und recht von jedem Organisten geändert und aufgeputzt, eigene Zwischensätzchen, die man erfand, weil man seiner Spielseligkeit nicht genug thun konnte, rissen die Strophen und endlich auch die Strophenglieder auseinander. Bach erkannte allmählich den Choral in seiner alten majestätischen hehren Kraft, und ihm stieg der Sinn für seine keusche reine Schönheit wieder auf. Aber andererseits stand die Orgelmusik und sie allein auf solcher Höhe der Kunst, sie besaß die Macht hinzureißen, sie konnte neue Glanzzeit des Gesanges erzeugen, Bach mußte ihr eine große Rolle beim Chorale zuweisen. Wir besitzen in den Zusammenstellungen von Zeitgenossen eine Reihe von Chorälen, die er für Orgel gesetzt hat*), und denen man es ansieht, daß sie nicht für ihren eigenen Vortrag, sondern eben für die Gemeinde berechnet sind**). Unangetastet bleibt hier die Melodie, fast ohne jede Änderung und Verzierung, gliederweis geht sie über großen Akkorden ruhig und ernst dahin, die Fermate wird streng gehalten, die Zeilen aber werden scharf getrennt, nicht durch melodische Tonfolgen, sondern bloß durch einfaches Laufwerk, die Begleitung aber führt um die fest hervortretende Melodie einen Bau von Tonfülle und Wucht auf, ohne Rücksicht auf genaue Durch-

*) Gelobet seist du Jesu Christ; In dulci jubilo; Lobt Gott, ihr Christen allzugleich; Vom Himmel hoch da komm ich her. P. V 5 Anhang.

**) Der Ambrosianische Lobgesang V 6 26, mit seiner Länge von 258 Takten, weist es eo ipso ab, den Gedanken an ein freies Orgelstück zu fassen.

führung der Stimmen zu nehmen, man sieht, wie es lediglich auf großartige Akkordmassen ankommt. Blendend umstrahlen die harmonischen Kunstgebilde und verklärend die einfach dahinschreitende Melodie und umspinnen mit ihrem Tongewoge die würdevoll in einsamer Hoheit sich wissende Choralzeile. Sorgfältig sieht der Meister dabei auf Mannigfaltigkeit und Reizvolles und daß die Begleitung nach dem kirchlichen Charakter der Lieder verschieden und der Idee des Textes poetisch angemessen ist. Die Harmonien aber sind so gewaltig und erhaben, daß man merkt, ihnen muß der einstimmige Massengesang entgegentreten, der die Melodie aufnimmt. Welche Wogen ungeahnter Akkordfolgen mögen das Gotteshaus durchrauscht haben, wenn der Meister sich an die Orgel setzte und die Begeisterung ihn emporriß und sein Innerstes entflammte, wenn die Eingebung seines Genius ihn mit höheren Kräften erfüllte und feuriger Eifer ihn erfaßte. Welche Tonströme dann wohl die Kirche glanzvoll erleuchteten — daß Bach im Improvisieren ein erstaunliches Talent hatte, dafür sind seine Söhne kompetente Zeugen.

Für heute kann Bachs Weise nicht volle Geltung haben. Der Protestantismus von heute hat keine Entwicklung mehr auf dem Gebiete kirchlicher Tonkunst, es kann bei ihm auch nur davon die Rede sein, den Schatz der Choräle in alter Echtheit, gereinigt von den Schlacken der Jahrhunderte, zu hüten und zu bewahren. Neue Formen zu gewinnen kann seine Aufgabe nicht sein, wo er zusehen muß, daß die spär-

lichen Überreste alten Besitzes nicht allmählich aber sicher abbröckeln. So lange der Choral nicht als ein fester Besitz sichersteht, wird man nicht weiter über seine künstlerische Ausgestaltung reden können. Die sogenannten Zwischenspiele aber sind, das ist gar keine Frage mehr, heute, da sie nicht aus einer zielbewußten Entwicklung heraus geboren werden, und wie sie schablonenmäßig allenthalben auftreten, vom künstlerischen Standpunkte aus deshalb einfach Unsinn, und es wird niemand behaupten können, daß diese alberne Dudelei oder, wie der Landbewohner hierzulande sagt, das „Quingelieren" eine Gemeinde mitzwingen, mit elementarer Gewalt erfassen und zum mächtigen Einstimmen in das heilige Lied fortreißen werde.

Nun zu den Orgelchorälen.

Sebastian Bach hat später, als er schon Weimar den Rücken gekehrt hatte, ein Heft in Kleinquart sich angelegt, das den Titel führt: „Orgel-Büchlein. Worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einem Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedal studio zu habilitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird. Dem Höchsten Gott allein zu Ehren, Dem Nechsten, draus sich zu belehren."*) Der unterrichtliche Zweck liegt klar zu Tage. Es sind Musterbeispiele. Das Werk ist Fragment, die meisten Seiten enthalten nur am Kopf

*) P. V 51

die Bezeichnung des Liedes, das der Meister hier einmal setzen wollte. Titel und Zweck des Buches sollten niemand den wichtigen Inhalt verkennen lassen. Die 45 Sätze bieten echte Kunst, und ergreifend weiß Bach zu uns zu reden. Da ist kein Pachelbel, die Melodie tritt ununterbrochen auf, die Begleitung erwächst meist aus einem oder wenigen deutlich dargelegten Keimen, die frei erfunden oder aus der ersten Zeile des Liedes heraus entwickelt sind, die Art der Behandlung wird aus einer einzigen Seelenstimmung heraus passend genommen, nach dem Sinn der Worte wird die Harmonie gesetzt, die Vorstellung des Poems sucht er entsprechend musikalisch wiederzugeben, aber musikalisch kunstgerecht. Wo der Meister die Kanonform benutzt, erscheint er zuerst vielleicht befremdend sonderbar, bald aber zwingt er einen ganz zu sich hin. Nur ein paarmal wagt sich Bach an die Melodie selbst heran, die untrennbar dazugehörige prächtige Harmonisierung beglückt aber auch hier eben jedes Herz.

Was Bachs nicht für den Gemeindegesang berechnete freie Choralbearbeitungen betrifft, so hat er, was er aus diesen früheren Jahren würdig hielt der Nachwelt aufbehalten zu werden, in Leipzig gesammelt, anderes ist uns zufällig auf andere Weise geblieben. Zu den schon aus der Lüneburger Zeit bekannten Variationenreihen über Choräle wäre hier noch eine mit Anknüpfung an Älteres geschriebene zu erwähnen über „Sei gegrüßet, Jesu gütig"*). Im übrigen welche

*) P. V 5 II 3.

staunenswürdige Verschiedenheit! Neben einfachsten Verhältnissen, wo die Begleitung ohne einen einheitlichen zielbewußten Gedanken und ohne Zwischenspiel sich der Melodie anschmiegt*), haben wir größer und kleiner angelegte Choräle Pachelbelscher Art**), auch solche, bei denen dem prächtig kontrapunktierten Choral eine Fuge über die erste Zeile vorangeschickt wird***), wie in jener großen Bearbeitung des Magnifikat†), wo ein 97 taktiges Fugenwerk die Kirchenweise einleitet. Choralfugen für sich††) liebt der Meister ebenso wenig wie Buxtehude, sie erfanden sich dafür lieber das Thema selbst. So schwierig es scheint, hat Bach es durchgesetzt, bei seiner Verwendung Pachelbelscher Formen die ganze Umspielung des Cantus firmus durchgehends zu allen Zeilen aus einem einheitlichen, jede Zeile andeutenden Motiv heraus zu schreiben†††). Dabei erkennt man Buxtehude in den feinen Klangwirkungen und den Gedankenblitzen allenthalben, ohne daß des Lübeckers

*) Gottes Sohn ist kommen P. V 6 25; Vater unser im Himmelreich 7 53; das herrliche O Lamm Gottes 7 48; Komm Gott Schöpfer 7 35.

**) Durch Adams Fall ist ganz verderbt V 6 21; Gelobet seist du Jesu Christ 6 23 — Vom Himmel hoch 7 51; Valet will ich dir geben 7 50 mit Variante — Allein Gott in der Höh, zweimal, 6 7, 11; Herr Jesu Christ, dich zu uns wend 6 27; Jesus Christus, unser Heiland, zweimal, 6 31, 32. — Nun danket alle Gott 7 43; Von Gott will ich nicht lassen 7 56.

***) Allein Gott in der Höh V 6 11.

†) V 7 41.

††) Vom Himmel hoch V 7 54.

†††) Christ lag in Todesbanden V 6 16; In dich hab ich gehoffet, Herr 6 34; Allein Gott in der Höh 6 4; Ach Gott und Herr 6 1.

schwache Seiten da wären*). Über all diese Kunstformen hinweg gelangte Bach aber weiterhin zu der Choralfantasie, die ganz mit ureigenen Gedanken, ohne an die Melodie sich zu binden, die Stimmung des Chorals meisterwürdig zum Ausdruck zu bringen sucht, durch Hineinweben des Chorals diesem aber doch wenigstens die Glorie nicht versagend**). Um dem Choral aber zu seinem vollen Rechte wieder zu verhelfen, schuf der Meister hieran anschließend als das Höchste später seine majestätischen Choralchöre, in denen „die Instrumente ihr eigenes Stimmungsbild weben, in das der Chor der Menschenstimmen mit dem alles beherrschenden Kirchenliede hineintritt". In diesen Formen allen konnte er bis in sein Alter auch nur deshalb schaffend thätig sein, weil er selbst in sich diese Entwicklung zur Höhe hin vollzogen hatte und sie alle mit der gleichen Liebe und Kraft umspannte.

„Ein Wunderwerk tief inniger religiöser Kunst" sagt Philipp Spitta einmal, als er auf die Leipziger Sammlung von Bachschen Choralschöpfungen zu sprechen kommt. Man kann es von allen sagen. Wahrlich, von grandioser Wirkung ist der Cantus firmus in diesem Geflecht der Stimmen. Jedes Stück der reichhaltigen Sammlung ein in seiner Gattung unvergleichliches Meisterwerk. Keine bestimmte Methode, nach den einzelnen Melodien, nach der jeweiligen Stimmung des

*) Wir glauben all an einen Gott V 7 62; Nun komm, der Heiden Heiland, zweimal, 7 45, 46.

**) Jesu, meine Freude V 6 29; Nun freut euch, lieben Christen gmein 7 44; Nun komm der Heiden Heiland 7 47; Komm, heiliger Geist, Herre Gott 7 36.

Komponisten ist alles verschieden. Ausdrucksvoll malt er das in den Tönen wieder, was er bei dem Lied empfindet, aber kunstgerecht heißt er immer die Eindrücke der Gedanken des Textes zu den Bausteinen der Komposition im Verhältnisse bleiben: nur wo sie der Bau vertragen kann, läßt er ihre genauere musikalische Darstellung zu, und dann ist ihre Wirkung um so bedeutender. Alle kleinliche Tonmalerei haßt er in den gedrängten Bearbeitungen des Orgelbüchleins, aber hier, wo er bei den Orgelchorälen Strophe für Strophe der Dichtung nacheinander durchnimmt und in reicher Abwechslung der Formen jede einzelne nach ihrem verschiedenen Inhalt jedesmal anders setzt, hier in den großen Dimensionen ist ihm Kleinmalerei auch in den einzelnen Zeilen statthaft. Nur zwei der vielen Choralschöpfungen seien noch besonders genannt: An Wasserflüssen Babylons*), ein Werk von ergreifender Grundstimmung, das der Meister späterhin durch Umarbeitung**) für den steinalten und Neuem darum schwerer zugänglichen Reinken verständlich machte; und die andere, einzigartig wie alle übrigen: Schmücke dich, o liebe Seele***), voll „fremdartigen räthselhaften Zaubers", „ein Seelengemälde feierlich gedämpfter himmlischer Wonne", von dem Mendelssohn zu Schumann sagte: Wenn das Leben mir Hoffnung und Glauben genommen hätte, so würde mir dieser einzige Choral alles von neuem bringen.

*) P. V 6 12 mit Variante im Anhang. **) V 6 12a vgl. 12b
***) V 7 49.

Die Herbstferien benutzte der Meister zu Kunstreisen, sie brachten Veränderung in das nur der Kunst und der Pflicht geweihte Leben. So finden wir ihn mehrmals, wie er an Höfen und in Städten seine Kunst zeigt und Aufführungen seiner Werke leitet, und die verdiente Anerkennung und Ehrungen wurden ihm allenthalben.

In Halle ist er im Jahre 1713, ob bei einer größeren Reise gelegentlich, oder ob er eigens dahin gegangen ist, kann man nicht sagen. Eine Aufforderung, dort zu bleiben, zerschlug sich an der Geldfrage. Bach hatte keine Absicht, für ein geringeres Einkommen seine Stellung in Weimar aufzugeben, wenn auch die große im Bau begriffene Orgel von 63 Stimmen in der Liebfrauenkirche in Halle ihn locken mochte. Ohne daß man sich geeinigt hatte, war er abgefahren. Aber man schrieb hinter ihm her, man sandte ihm doppelt ausgefertigt seine Berufung, er sollte nur auch seinerseits unterschreiben. Schon hatte er also die Vokation in Händen, und doch zögerte er zuzuschlagen. Er schickte die Papiere zurück: „Weilen in ein und andern gern möchte einige änderung haben, sowohl wegen des salarii als auch wegen derer Dienste; welches alles noch diese Woche schrifftlich berichten werde"; demnächst also werde er sich zu der Sache noch genauer äußern müssen, er wolle sich über die Bedingungen noch einmal schriftlich auslassen, jetzt augenblicklich stecke er in der größten Arbeit, sei mit Aufträgen für seinen Hof überhäuft; wenn man dann eins geworden, werde er persönlich kommen, um die

Angelegenheit zu vollziehen. Man möge diese „excuse“ annehmen, daß er bislang noch gewartet habe, „einige cathegorische resolution von sich zu geben“. Da warf man ihm von Halle aus vor, er wolle wohl nur zum Schein von Weimar weg, um sich dort eine Zulage des Fürsten, der ihn halten möchte, zu erzwingen. Bach war im tiefsten Grund seiner Seele über diese Unterstellung verletzt, empört schrieb er: „Daß das Hochlöbliche Kirchen Collegium meine Abschlagung der ambirten (wie Sie meinen) Organisten Stelle befremdet, Befremdet mich gar nicht, indem ich ersehe, wie es so gar wenig die Sache überleget.“ Er erinnerte die Kirchenvorsteher daran, wie man ihm nahe gelegt habe, wie er selbst erst aufgefordert worden sei, sich zu bewerben, aus freien Stücken werde er es nie gethan haben. Auch ohne die Hallische Affäre, ohnehin habe er wieder von seinem gnädigen Herrn, der immer treu für ihn sorge, eine Aufbesserung erhalten. In der That war er jetzt auf 264 Thaler aufgerückt, und Halle sollte nur 171 einbringen. Gleichzeitig war er Konzertmeister geworden, und hatte wohl als solcher bei Dreses Hinfälligkeit, der nur als alter treuer Diener des Fürsten im Amt erhalten wurde, mit die ganze Kapelle zu leiten.

Bachs Forderungen an die Leute von Halle werden ganz billig gewesen sein, es waren ideale Zwecke, das große Orgelwerk, die ihn dorthin gezogen hatten. Man ist in Halle später einsichtig geworden; und wenn Bach auch mit Recht bitterböse auf die Stadt zu sprechen war, dennoch hat er hernach, durch ein

die Hallenser gleichermaßen ehrendes Schreiben bewogen, das neu erbaute Orgelwerk abgenommen und sein Gutachten gegeben. Man muß doch Zuversicht zu seiner Unbefangenheit gehabt haben und Hochachtung vor seinem Charakter. Bach aber erwiderte damals: „Vor die gantz sonderbahre Hochgeneigteste confidence Ew=Hoch=Edlen wie auch sämmtlichen Hoch=Edlen Collegii, bin höchstens verbunden.“ Die Prüfung fiel zu vollen Gunsten des Erbauers aus.

Auch Leipzig hat er besucht, Dezember desselben Jahres, und den Thomas=Kantor Kuhnau, dessen Werke er schätzte und dessen Nachfolger er einmal werden sollte. Hier führte er am 1. Advent seine kurz vorher vollendete Kantate auf: Nun komm, der Heiden Heiland, und leitete den ganzen Gottesdienst hindurch die Orgel. Die reiche Ausgestaltung der Liturgie damals mit musikalischen Stücken bot ihm Gelegenheit genug sich zu zeigen. Den Gang des Gottesdienstes hat er sich auf der Innenseite der Kantate vermerkt, wo wir ihn auch jetzt noch sehen können.

Am Kasseler Hofe, wohin er berufen wurde, angeblich um ein Orgelwerk durchzusehen, riß er den Erbprinzen Friedrich durch ein kunstvolles Pedalsolo dermaßen hin, daß er einen kostbaren Fingerreif von der Hand abzog und ihn dem Meister ansteckte.

In einem der nächsten Jahre finden wir Bach in Meiningen, dort wirkte ein Vetter von ihm, Johann Ludwig Bach*), als Kapelldirektor, ein wenn auch nicht

*) S. 16 dieses Buches.

einzigartiger, so doch immerhin hervorragender Sproß der zweiten Linie, die von dem alten Veit Bach abstammte. Gerade in der Vokalmusik war der Meininger Bach nicht unbedeutend, Sebastian hinterließ bei seinem Tode eine Menge Partituren von ihm, die er sich in Leipzig abgeschrieben hatte: achtzehn Vokalwerke, eine Zahl, wie sie sich der Meister sonst von keinem in seiner späteren Zeit kopiert hat. Auf den italienischen Vokalstil sich gründend, ein erfindsamer Kopf, der mit leichter Natürlichkeit Stoff für seine unglaublich ausgedehnten Werke fand, hat der Meininger für die Entwicklung des in seinem Wesen abgeschlossenen, in seinen Zielen klaren Sebastian natürlich keine Bedeutung erlangt, dennoch aber das wärmste Interesse des großen Meisters hervorgerufen, ein Zeichen seines Gehaltes; und an Anregungen konnte es in dem Verkehr der Männer nach beiden Seiten hin nicht fehlen. Der Herzog von Sachsen-Meiningen war ein treuer Förderer der Kunst, in Poesie und Musik selbst thätig; so muß unser Bach auch eine freundliche Aufnahme bei Hofe und Umgang mit Geistesverwandten gefunden haben. Wenn sich hernach Verbindungen Bachs zu dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg anbahnten, so wird die Bewunderung hier des Meiningischen Hofes für Sebastian das bewirkt haben; denn die zweite Gemahlin des Herzogs war die Schwester des Brandenburgers.

Übrigens der heitere Johann Ludwig in der Gunst seines Hofes, der auf Lieblichkeit und Pracht sah,

und der tiefsinnige Johann Sebastian an der Seite des Fürsten, der Würde und Ernst liebte — wie kam beiden die Art der ganzen Umgebung antreibend und zusprechend entgegen.

Interessant ist des Meisters Reise nach Dresden. Bei Friedrich August stand in Ansehen der französische Virtuose Jean Louis Marchand, von den höheren Kreisen der Gesellschaft umschmeichelt, und gebot in unbeschränkter Weise der Kunst der Töne, ein geistreicher und technisch wohl ausgebildeter Mensch, aber unglaublich eingebildet, prahlerisch und oberflächlich. Die tollsten Marotten seiner Laune erlaubte er sich, weil er wußte, daß man ohne ihn nicht fertig zu werden glaubte. Schon in Paris hatte man ihn verhätschelt, er war Hoforganist beim Könige in Versailles gewesen, und nach und nach hatte man ihn überall, wo eine Stelle an der Orgel frei wurde, auch noch aus lauter Bewunderung gewählt, so daß der Mann alsbald sechs Organistenstellen auf einmal verwaltete, die Besoldungen einstrich und nach seinem Gutdünken nun den einzelnen Gemeinden die Ehre geben konnte, wie er wollte. Seine Klavierstunde bezahlte man mit einem Louisdor und jeder, der in Paris etwas durch seine Bildung gelten wollte, mußte anstandshalber wenigstens ein paar Monate bei ihm Unterricht genossen haben. Marchand konnte kaum alle Aufträge, die ihm wurden, bewältigen; daß ihm das zu Kopfe steigen mußte, ist leicht abzusehen, und er schaltete und waltete tel est mon plaisir. Mit seiner Gattin kam er nicht aus, sie aber vertrug sich

recht gut mit andern; da eines schönen Tages trennte sich Marchand von ihr und überließ sie ihrem Schicksal. Die Frau war bald in bitterstem Elend, Marchand herzlos genug verstieß sie. Nun griff der König ein und befahl, dem Meister die Hälfte seines Gehalts zu kürzen und dies hinfort seiner Frau auszuzahlen. Bald nachher hatte Marchand den Orgeldienst bei Hofe. Die Heiligkeit des Ortes schreckte ihn nicht ab, seinem Eigenwillen freien Lauf zu gönnen. Als er an die Worte der Messe kam: Der du trägst die Sünden der Welt, brach er mitten darin ab und lief weg. Bestürzung allenthalben, man glaubt, der gefeierte Mann sei unpäßlich geworden, man fürchtet, ihn verlieren zu müssen. Als die Hofgesellschaft in ihre Gemächer zurückkehrt, traut der König kaum seinen Augen, als der Künstler ganz keck munter im Vorzimmer auf- und abspaziert. Als er ihn anredet, weiß ihm Marchand die Antwort: Sire, meine Frau bekommt ja die Hälfte meines Gehalts — kann sie auch die Hälfte der Messe spielen. Das hatte ihm des Königs Ungnade zugezogen und er war aus Frankreich verwiesen worden. So war er jetzt in Dresden der Löwe des Tages. Vielleicht von dem sächsischen Konzertmeister Volumier eingeladen, war nun auch Bach nach Dresden gekommen, die für Musik ja sehr eingenommene Stadt war ein guter Platz, weiter bekannt zu werden. Da entspann sich denn ein hartnäckiger Streit um den Vorzug der beiden Tonkünstler und artete allmählich in ein Für und Wider deutsche oder französische Musik im allgemeinen aus. Es galt

die eigene Ehre und die des Landes. So ließen sich die beiden auf Anregung von anderer Seite her eine Herausforderung zu einem Wettstreite zukommen, beide wollten jede musikalische Aufgabe, die gestellt würde, ohne Vorbereitung aus dem Stegreife lösen. Man nahm an. Marchand betrachtete den jungen und gegen ihn selbst unbekannten Menschen mit Geringschätzung. Eine glänzende Gesellschaft wartete des merkwürdigen Kampfspiels. Als die festgesetzte Stunde kam, war Bach zur Stelle; als man nach langem vergeblichem Warten nach Marchand ausschaute, der wirklich zu lange zu säumen schien, erfuhr man, daß er vorgezogen hatte abzureisen, ohne von jemand Abschied zu nehmen. Marchand muß wohl Bach heimlich vorher gehört haben, und seiner Unterlegenheit sich bewußt geworden, entzog er sich der Sache durch eine Flucht Hals über Kopf: eilig war er schon am Morgen des Tages mit Extrapost abgefahren; er mochte sich seinem Gegner nicht gewachsen gefühlt haben. Allgemein bewundert mußte sich Bach nun allein hören lassen; der Plan aber, beide nebeneinander zu stellen, war vereitelt. Die Sache erregte Aufsehen ohnegleichen, und Bachs Ruf zog durch ganz Deutschland. Der Musikschriftsteller Mattheson in Hamburg schreibt in jenem Jahre 1717: „Ich habe von dem berühmten Organisten zu Weimar, Herrn Joh. Sebastian Bach, Sachen gesehen, sowohl für die Kirche als für die Faust, die gewiß so beschaffen sind, daß man den Mann hoch ästimieren muß.“

Der deutsche Meister gestand übrigens später selbst-

los Marchand den Ruhm in der Musik zu, der ihm wirklich gebührte, ein in seiner Art gewandter Spieler und Komponist zu sein, der nur an des Deutschen Gründlichkeit nicht heranreichte.

Es ist eine denkwürdige Stunde gewesen: der deutsche Meister hatte den Fremden aus dem Felde geschlagen. Aber nicht zwei Personen, sondern im Grunde genommen zwei Nationen stritten da miteinander: hie deutsche Kunst, das war das Resultat des Kampfes. Es handelte sich darum, ob das deutsche dem französischen Wesen, das uns ganz in Fesseln geschlagen hatte, ebenbürtig sei, und siehe da, es war ihm über. Jener Septemberabend 1717 gab gewissermaßen der deutschen Kunst die Kraft, sich fortan auf eigene Füße zu stellen und den gebieterischen Einfluß zu erwerben, den sie heute in aller Welt hat. Nach einer Periode tiefster Gesunkenheit des deutschen Volkes ist Sebastian Bach die erste beseligende und volle Bürgschaft eines neu beginnenden geistigen Frühlings. Die erste Bresche in die übertriebene Vorliebe für das Welsche überhaupt war durch Bach in der Musik gelegt worden; schon nahte die Zeit, daß Klopstock und Lessing auch auf dem Gebiete der Litteratur die Fesseln des Auslandes sprengen und seinem Einfluß Einhalt gebieten sollten. Jene Stunde war ein Wendepunkt für die deutsche Art.

Aber auch Weimar wurde Bach zu eng, er fühlte sich doch nicht so ganz nach seiner Bedeutung gewürdigt. Als der alte Kapellmeister des Hofes, Samuel Drese, gestorben war, verdiente Bach mit seinem großen Sein, Können und Wollen wie kein anderer für den Posten allein berücksichtigt zu werden, dafür wendete man sich an den ohne Frage gewandten, aber gegen Bach seichten und leichten Telemann in Eisenach, und als es mit diesem nichts wurde, erhielt Dreses unbedeutender Sohn die Stelle: über Bach griff man hinweg. Was half diesem aller Ruhm, was die Neigung des Hofes bei dieser offenbaren Zurücksetzung! So geehrt er war, er stand doch tief unten der Etikette nach: in der Rangordnung von 1726 erscheint der Kapellmeister gleich nach dem Pagenhofmeister, ihm folgen die Pfarrer auf dem Lande, die Trompeter und Pauker folgten dem Subkonrektor und dem Münzmeister, dann kamen die übrigen Musikanten, „wie sie angenommen", d. h. im „Deutsch" unserer Zeit mit ihrem schönen Amtsstil „ihrer Ancienneität nach", darauf die Konsistorialschreiber und Kopisten, endlich nach allen möglichen Leuten so ungefähr am Ende die Stadt- und Hofkantoren, Organisten und die übrigen Schulkollegen. Eine sonderbare Reihenfolge, wie vieles auf dieser armen Erde „sonderbar" ist, „höchst sonderbar".

Mitten in die Vorbereitungen der Residenz zur prunkvollen Jubelfeier der 200jährigen Wiederkehr des Tages der Reformation 1717 traf den Meister

ein ehrenvoller Ruf anderswohin, und er zögerte nicht, ihm Folge zu leisten. Spätestens im November hat er Weimar verlassen — und damit — leider — für immer dem Orgeldienste Lebewohl gesagt. Sein Nachfolger in Weimar aber wurde sein Schüler Schubart, nach dessen Tode Vogler.



In die Stille.

Der musikverständige junge Fürst Leopold von Anhalt-Köthen war es, der auf den großen Mann aufmerksam geworden, ihn als Kammermusikus und Kapellmeister an seinen Hof zog. Ein Weimarischer Prinz hatte sich kürzlich mit Eleonore Wilhelmine, einer Schwester des Kötheners, vermählt, da hatte dieser den Meister gehört und war so von ihm eingenommmen worden, daß er nicht ruhte, bis er ihn jetzt in seiner Nähe hatte.

Es war eine ganz andere Art von Stellung, in die Bach da trat, ein ganz anderer Wirkungskreis. Er hatte keine Orgel, ein kleines Werk war in der Schloßkapelle, aber er hatte damit nichts zu thun: Kapellmeister und Direktor der fürstlichen Kammermusiken nennt er sich, wenn er offiziell seinen Titel anführt, von einem Hoforganisten erwähnt er nie etwas, selbst wo es ihm auf alle Würden ankommt. Keine Chorleitung: wohl werden einmal gelegentlich

bei einem Schriftsteller in jener Zeit einige Köthensche Sängerinnen erwähnt, aber ein Theater war trotz alledem durchaus gar nicht vorhanden, ein Chor wie in Weimar bestimmt ebensowenig, schon darum nicht, weil Bach nie in Köthen für einen solchen geschrieben hat. In der allerersten Zeit gleich hat er eine Serenade auf den Geburtstag des Fürsten komponiert, er verwendet einen Sopran und einen Baß, das zeigt genug die einfachen Verhältnisse. Nebenbei gesagt ist das armselige Libretto dieses Stückes vielleicht von Bach selbst, aber echte Musik haben wir vor uns, ein frohes Wesen durchzieht das Ganze, Bach hat das freundliche Opuskulum später wieder für eine Pfingstkantate benutzt. Auch ein anderes Köthensches Stück: „Mit Gnaden bekröne der Himmel" hat solche schwache Besetzung. Kein Chor — vielleicht konnte mit Mühe aus den Hausdienern und den Schulmeistern ein Quartettchen zusammengestellt werden. Der Meister war nur auf Orchester und auf Kammermusik angewiesen — wenn man von einer Hofkapelle eigentlich wird sprechen dürfen: kaum ist in Akten mehr etwas zu entdecken, wie ja selbst von Bach heute in Köthen fast alle Spuren verweht sind.

Für die Kirchenmusik zu wirken war dem Meister überhaupt auch aus anderem Grunde versagt: die Gegend war reformiert, der Gottesdienst hatte einen einfachen Charakter. — Der Fürst stand erst im Anfang der zwanziger Jahre. Er war ein für Kunst sehr interessierter Herr. Seinen Geist hatte er durch viele Reisen bis Holland, England, Italien, und

mannigfache Lektüre gebildet. Aufgeklärt wie er war, wollte er Gewissensfreiheit in seinem Ländchen. Die Musik aber liebte er nicht nur über alles, sondern nach Bachs eigenen Worten verstand er sie auch: der Meister schreibt an seinen Jugendfreund Erdmann einmal später von Leipzig mit trauriger Erinnerung, daß er einen „gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten“ in Köthen gehabt habe.

Es entstand eine ideale Freundschaft zwischen Fürst und Künstler, mit regem Eifer wurde die Musik gepflegt, der Fürst lernte immer mehr den Meister schätzen und erkennen, was er an ihm hatte, er überschüttete ihn mit Huldbeweisen, er wollte ihn nie entbehren, Bach mußte seinen Gönner mit auf dessen Reisen begleiten. Sein Gehalt betrug die ziemlich ansehnliche Summe von 400 Thalern, und obschon er nicht vor Ende November seine Stellung angetreten hat, befahl es der Fürst vom 1. August ab zu berechnen und ihm nachträglich auszuzahlen. In wie hoher Gunst der Meister stand, ersieht man daraus, daß bei seinem am 15. November 1718 in Köthen geborenen Sohne als Gevattern genannt werden: der Fürst selbst, dessen jüngerer Bruder August Ludwig, die nach Weimar vermählte Schwester Eleonore Wilhelmine, Excellenz von Zanthier und die Gemahlin des Hofmeisters von Nostiz. Und dem Meister sagte das zurückgezogene trauliche Musizieren zu, er war glücklich, fühlte sich befriedigt, sein auf das Instrumentale gerichteter Sinn freute sich der neuen Stellung, so klein sie uns für den Riesengeist eines

Bach vorkommen muß. Dazu das Behagliche der Verhältnisse, die herzlichen ungezwungenen Beziehungen — und — wir wollen froh sein, daß der Meister seine Köthener Zeit gehabt hat, wo sich sein Genius am reinsten und unmittelbarsten an der Quelle der Tonkunst kräftigte: eine Reihe bedeutender Werke verdanken dieser schönen Verbindung mit Leopold von Anhalt ihr Dasein.



Es ist nur natürlich, daß die verschiedenartigen Stellungen, die Bach auszufüllen hatte, jedesmal in besonderer Weise bestimmend auch auf die Richtung seiner Thätigkeit als Komponist gewirkt haben. So schrieb er hier also überwiegend Werke für Kammermusik.

Zuvörderst eine Anzahl von Stücken für Streichinstrumente; Violine spielte Leopold von Anhalt selbst. Des Meisters Tüchtigkeit aber auf diesem Instrument dürfen wir nicht anzweifeln, wenn er es auch so hervorragend wie seine Orgel und das Klavier nicht beherrscht haben mag, wenigstens ist nicht nachzuweisen, daß er das, was er hier schrieb, auch selbst alles gespielt hat. Oder wollten wir das behaupten, so wäre auch anzunehmen, daß seine Hand dem Violoncell in großartigster Weise geboten hätte. Aus seiner späteren Zeit wissen wir, daß er beim Zusammenspiel gern die Bratsche übernahm, zumal das Instrument nicht immer hinreichend seinen Mann fand, und er

hatte sein Behagen daran, sozusagen von innen heraus nach beiden Richtungen die Harmonie zu überblicken. Das aber ist außer der Debatte, daß er ganz vorzügliche Kenntnisse von der Geige besaß, dem Instrumente, das er ja schon im lieben Vaterhause gehört und gelernt hatte, und — wer anders hätte so bis zu den kühnsten Leistungen für die Geige komponieren können. Nicht minder befähigte ihn eine tiefe Bekanntschaft mit dem Violoncell, dies mit einer Reihe kostbarer Stücke zu bedenken; er suchte hier sogar ein von ihm selbst nach der Richtung der Kniegeige hin erfundenes Instrument einzuführen, die Viola pomposa: diese hielt sich ungefähr in der Mitte zwischen Bratsche und Cello, wurde wie die Geige angefaßt, besaß fünf Saiten, die C, G, d, a, ē gestimmt waren: seine Bässe mit ihren schnellen Passagen konnte man leichter darauf ausführen — von Bach besitzen wir selbst eine Suite für dieses Instrument.

Wie könnte man es von dem größten Orgelmeister aller Völker und aller Zeiten anders erwarten, als daß er auch da, wo er für die Geige schrieb, ohne Bedenken im Sinne seiner Orgel komponierte, als ob er etwas Orgelähnliches vor sich hätte. Woher sonst diese Häufung von Stimmen auf das eine kleine Instrument; aber auch manche Notengruppe für sich ist nur auf diese Art zu verstehn. In den Doppelgriffen war allerdings schon Corelli Meister und setzte Fugenmäßiges, so weit möglich, für die Violine, und die Deutschen nach dem Ausgange des 17. Jahrhunderts zu hatten sich ebenfalls auf das mehrstimmige

Violinspiel zu werfen begonnen, Buxtehudes Schüler Nikolaus Bruhns soll ja Erstaunliches darin geleistet haben, daß man drei, vier Geigen zu hören wähnte, er brachte es bei seiner Geschicklichkeit fertig, sich mitunter auf die Orgelbank zu setzen, die Geige mit vollen Griffen und mit den Füßen einen Grundbaß dazu zu spielen. Von anderen wird Ähnliches erzählt.

Bach hat für die Geige und für das Cello je einen Band von sechs mehrsätzigen Stücken ohne jede Begleitung hinterlassen, die in die Köthener Zeit entfallen. So vollständig für die Geige allein zu schreiben dürfte vor Bach nicht gewagt worden sein, denn das im allgemeinen doch zumeist melodiöse einstimmige Violinspiel bis dahin hatte als unumgängliche Regel für die Geigenkomponisten die Vervollständigung durch wenigstens ein anderes Instrument unerläßlich gemacht. Das genannte Violinwerk Bachs umfaßt drei Sonaten und drei Suiten.*)

Über die Suite einige Worte. Sie kann als die älteste vielsätzige Instrumentalform angemerkt werden. Der Idee der Suite liegen die sogenannten Partien der Kunstpfeifer zu Grunde. Den Ausgang hierfür wiederum bilden die Tanzlieder, die der Spielmann öfters aufgegriffen und mitgegeigt, später aber nur allein vorgespielt hatte: weil die lustigen Weisen dann von ihm auch bei andern Gelegenheiten verlangt wurden, war man ganz früh dazu gekommen, selbstständig in der Art dieser Gesänge für Instrumente

*) P. III 4.

zu setzen, und mit dem fahrenden Spielmann drang das Stück von einem Volk zum andern. Die Italiener nahmen sich der Sache an und schrieben freundliche Sätzchen über ihre Reigenweisen, dann traten auch französische auf den Plan, die Deutschen gaben nur die Allemande dazu, man wird wohl hierzulande vielerlei nicht gehabt haben; doch verstand es gerade der Deutsche ausgezeichnet, auch im Charakter der Fremden zu setzen. Diese Reihenstücke aus allerlei den Tänzen abgelauschten Einzelwerkchen wurden immer mehr beliebt, von Ordnung nach einem gewissen Grundsatze war allerdings dabei keine Rede, und eine Bezeichnung hatte man auch nicht für solch ein Sammelwerk. Auf deutschem Boden, wo seit 1618 der große Krieg alle Nationen durcheinander warf, mag wohl der Plan entstanden sein, die charakteristischsten und verwendbarsten Tanzarten der verschiedenen geschichtlichen Völker der Zeit zielbewußt zusammenzustellen, das Klavier aber brachte diese Sammlungen von Tanztypen aus dem rohen Volk der Pfeiferleute in die feinere Hausmusik: die Klaviersuite entstand. Daß die Allemande in dem Sammelstück von jetzt ab an erster Reihe erscheint, weist darauf am besten hin, daß von Deutschland die Anregung ausgegangen sein muß, an sie schloß sich die französische Courante, darauf nahm man die spanische Sarabande und die englische Gigue. Die fahrenden Gesellen pflegten ihrerseits diese Art Musik ebenfalls weiter; bei Gelagen und auch sonst gab es sich wie von selbst, daß solche Tänzchen, einerseits natürlich in derselben Ton-

art fortlaufend, aber doch in reizvoller Folge, aufgespielt wurden; und der Spielmann wählte seinerseits nun dem aus mehreren Gliedern bestehenden Musikstück den Namen: er hieß es Partie oder „Parthey“, Partita auf italienisch. Um aber das so im Werden begriffene Kunstwerk mehr und mehr auszubilden und zu vollem Wesen zu bringen, mußten alle Kulturvölker von Europa, so möchte man sagen, energischer oder zurückhaltender, weiterhin mit Hand anlegen. Die Franzosen brachten den Sinn für ausgeprägte Rhythmen dazu; die Reihenfolge, der Grundbestand blieb unangetastet bei ihnen, sie waren fest; aber die Ouverture wurde vorausgeschickt, anderes wird eingefügt: Gavotte, Menuett, Rigaudon, Passepied, Bourrée, auch die Italien entstammende Chaconne. Der Rhythmus ist so ziemlich die Hauptsache und alles beim Tanz, folglich dürfen die Franzosen, bei denen sich jetzt erst die Glieder markant voneinander abheben, dem Ganzen die endgültige Bezeichnung zulegen: Suite heißt von nun an das Werk. So kommt die Kunstform zurück nach Deutschland, und hier sollte Bach sie zum Gipfel der Vollkommenheit bringen. Es ist zu bemerken, daß der Meister den welschen Namen, zwar nicht immer, wieder vermeidet, so nennt er auch die drei Suiten für Violine allein, mit denen wir uns jetzt befassen, mit dem altdeutschen Namen Partie.

Was über die Sonate schon oben vorausgeschickt wurde, mag an dieser Stelle kurz noch einmal angedeutet werden, daß sich diese Form im Grundsatz

aus sanften breitharmonischen, und schnellen, oftmals fugierten Stücken zusammensetzt, die einander, auch im Zeitmaß, ablösen müssen; sollten Tanzweisen einbezogen werden, so haben sie sich demgemäß zu verhalten. Die Zahl der Sätze ist, wie bei der Suite, im allgemeinen vier. Während gerade die Suite schon nach und nach das Klavier erobert hatte, blieb die Sonate noch immer lange der Geige vorbehalten, und wir haben uns schon früher erinnert, daß Kuhnau sie zuerst für das Tasteninstrument gewann und dann auch Bach ihm nachfolgte. Die heutige Sonate ist das zwar noch nicht. Der Geschmack huldigte bald dem kunstvollen vielstimmigen Gewebe nicht mehr, durch Domenico Scarlatti und Philipp Emanuel Bach, des Altmeisters Sohn, wurde darum zur melodiösen Art von heute hingelenkt.

Sebastian Bachs drei in Rede stehende Violinsonaten sind in dem saubersten Stile angelegt. Das viersätzige Schema könnte man allerdings in Erwägung dessen auf ein dreigliedriges reduzieren, daß eine Tonart fest durch alle Sätze mit Ausnahme des zweiten langsamen beibehalten wird, dieser aber in einer anderen verwandten Tonart auftritt. Das erste Lento möchte somit leicht zum folgenden Allegro zugezogen werden können, mit dem es auch durch seinen weiterweisenden Dominantenschluß zusammenhängt, während das zweite für sich dasteht. So ergäbe sich der folgende Grundplan: dem durch ein präludierendes, die Kräfte gleichsam sammelndes Adagio eröffneten bedeutungsvollen Allegro tritt ein zweiter

Tongedanke gegenüber, der in jeder Weise einen Kontrast in sich trägt, der Schlußsatz löst alsdann in freundlich-leichter Art den Gegensatz auf. Trotz der Schranken, die dem Meister die Verwendung der einen Geige für sich allein steckte, haben die Sonaten etwas Grandioses, den ganzen Menschen Anpackendes, Doppelgriffe und passender Gebrauch der leeren Saite bringen eine ungeahnte Tonfülle zu Wege, die Melodie klingt oft nur für den scharf Aufmerkenden durch das Figurenwerk hindurch, Verwegenheit, Begeisterung, Pracht, wuchtige Großartigkeit, aber auch die schier unüberwindlichsten Schwierigkeiten in der Ausführung allenthalben. Nur indem Bach solche Tonfülle dem Instrument entlockt, konnte er sich erlauben, die Stücke ohne alle Begleitung aufzustellen.

Wir besitzen diese Violinsonaten, die eine ganz*), die andern stückweise**) in ziemlich früher Umschrift für Klavier oder Orgel, und zwar zeigt die Bearbeitung des Meisters Hand. Die ursprünglichen Violinstücke kommen einem fast wie farblose Abklatsche in Umrissen vor, wenn man sich an diese Überarbeitungen macht; und doch sind jene die ursprünglicher konzipierten. Aber von welchem Stil aus Bach diese Violinsachen geschrieben hat, geht jedem klar aus diesen Vergleichen hervor. Nicht anders lernt man den Meister hier verstehn, wenn man bedenkt, daß nicht nur vereinzelt seine vollgriffige Schreibart mit ihrem Abrupten und Scharfen dem Melodiösen, das die Geige nun einmal zu vertreten hat und auch hier

*) P. I 3 3. **) V 3 4, I 3 Anhang S. 1.

bei Bach vertreten soll, entgegen sein muß: das ist klaviermäßig gedacht. Ich bin auf den ersten langsamen Satz der C-dur-Sonate aus: auf dem Klavier kommt das alles erst voll zum Ausdruck, was der Meister da sagen will: eine süße Melodie, umkleidet von Goldfäden-gewobenem Harmonienschleier. Die Fuge der uns augenblicklich vorliegenden Sonate dürfte übrigens weniger Original, als erst aus einem Orgelsatze entstanden sein. Das Thema ist der Anfang des Pfingstchorals: „Komm heiliger Geist, Herre Gott", man verstehe! und der Geigensatz mit seinen ungeheuerlichen Schwierigkeiten gerade durch das Vielstimmige ohne Maßen geht an den äußersten Grenzen des Spielbaren entlang, daß man sagen möchte, der Meister will hier gar nicht für Sologeige geschrieben haben. Nun ist aber dieser Violinsatz eben als orgelmäßiges Werk in Hamburg früh bekannt, wohin die Violinsachen Bachs erst späterhin gedrungen sind, während er seine Orgelschöpfungen bei seinem Besuch, den er von Köthen aus in Hamburg zu dieser Zeit unternahm, mitgehabt haben wird. Die Orgelfuge ist erwiesen, wenn wir sie auch nicht mehr haben, die Violinfuge aber kann nur als deren Umschrift betrachtet werden.

Es sei gleich hier, um im Zusammenhange zu bleiben, zweier Klaviersonaten Bachs gedacht, die nicht aus Originalen für Geige umgeschrieben, aber denen man es ansieht, daß sie nach der Weise der Violinsonaten gebaut sind*). Die eine, in A-moll, setzt sich

*) P. 1 3 1, 2.

zusammen aus Adagio, Fuge, Adagio, und die Stelle des Schlußsatzes nimmt eine regelrechte Suite ein (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue), die andere in C-dur hat Adagio, Fuge, Adagio, Allemande. In der Disposition merkt man die Vorlage für diese Werke ebenso wie in den das Gesangmäßige der Geige zeigenden Adagios. Das Einheitliche tritt in der Suitensonate prächtig und deutlich darin hervor, daß die Suitenglieder sich motivisch auf die Allemande zurückbeziehen, diese selbst aber wieder mit ihren Vorgängern in Bezug auf die Tongedanken zusammenhängt.

Eine solche Einheit durch Verkettung der Tongedanken verlangt die Form der Suite eigentlich gerade nicht, die Stücke sollen lose zusammengefügt werden. Und Bach hat in den Klavierwerken, die die Suite als Vorlage nehmen, ebenso wie in unserem Falle in den Violinsuiten und auch in denen für Violoncell, hier mit einziger Ausnahme der C-dur-Schöpfung, die einzelnen Sätze ganz unabhängig gebildet. Er steht hier weniger auf den Schultern der Italiener als der Franzosen mit ihrer Klaviersuite. Prägnante, scharfmarkierte, kontrastierende Rhythmen hat sie besonders, was schon erwähnt wurde, durch die Franzosen bekommen, die diese eigenartig herausarbeiteten im Gegensatz zu dem hierin schlafferen Wesen Italiens; dazu das Biegsame, das Zierliche, allerlei Ausschmückungen. Aber doch haben, rund heraus gesagt, die Franzosen andererseits die Anordnung der einzelnen Sätze nach einem Grundgedanken nicht nur nicht gefördert, sondern eher fast verwirrt. Für

das Kunstmäßige, für Veredlung haben sie nichts gethan, wie sie das auch nicht in ihrer eigenen Ouverture fertig brachten. Zu den festgefügten vier Sätzen gaben sie eine ganze Reihe noch anderer Tanzformen dazu, und das war nicht als ein Vermehren des Gutes, sondern als ein Überladen und Zerreißen aller Beziehungen anzusehen, besonders aber schien man künstlerische Logik, schien man den alten zielmäßigen das Gefühl in das rechte Gleichgewicht setzenden Abschluß nicht zu durchschauen. Man sehe sich nur an, was sich Couperin einmal unter einer Suite in Moll denkt: Allemande, zwei Couranten, Sarabande, ein frei erfundenes Dur-Intermezzo, Gavotte, Menuett, eine Art Gigue mit Variationen, Passepied mit Trio, Rigaudon mit Trio, elf freie Stücke in Dur und in Moll, Rondeau und dann noch etwas Giguenartiges. Dazu verleidet, daß er bei dem für das Theatralische empfänglichen Sinn des Franzosen mit den einzelnen Tonstücken Illustrationen aus dem menschlichen Thun und Treiben bieten will, wo es doch auf den rein musikalischen Gehalt ankommen soll. In Deutschland hatte man sich dagegen dadurch, daß man sich um eine stoffliche Einheit in den einzelnen Sätzen bemühte, wiederum zu viel Zwang auferlegt. Bach begriff denn nun sofort, daß zuvörderst die Suite als Kunstwerk unter einen Gesichtspunkt gestellt werden müsse, aber in den geläufigen und einfach nicht weiter anzutastenden, nach dem Wechsel ihres Charakters gruppierten vier Grundtypen nur eine ideelle Einheit dasein müsse. Es ist,

wenn man so will, auch in der Suite die große künstlerische Grundform der Dreigliedrigkeit nicht zu verkennen. Die gediegene, doch eigentlich ziemlich neutrale Stimmung der Allemande wird durch die lebensvollere Courante erst zu einem wirklichen Wesen ergänzt, dem die würdevolle Sarabande sich entgegenstellen kann, die flüchtige Gigue bietet darauf das heitere Nachspiel, bringt zu den anderen wichtigeren Typen ein ausgleichendes Element und ist ihnen gleichwohl gewachsen, indem sie einen reichen Inhalt in gefälliger Form zu bergen fähig ist, wie denn die Nordischen daraus eine Fuge mit Umkehrung des Themas im zweiten Sätzchen gemacht haben. So aber ist nun eine Reihenfolge nach geordneten Gedanken da, vernünftige Gliederung, Einheit des Ganzen und Mannigfaltigkeit im Einzelnen. Wollte man dennoch die allerhand hübschen noch nicht benutzten französischen Tanzweisen mit berücksichtigen, so mochte unverboten der Gigue ein scherzoartiges leichtes Stück vorgeheftet werden, es konnte nur dazu dienen, diese reichhaltiger zu gestalten und so das Gleichgewicht gegen die inhaltreichen Vorgängerinnen mehr herzustellen. Man nahm also zwei, auch drei Formen zu diesem Zwecke dazu, Gavotte, Passepied, Bourrée, Menuett u. a., die treffend Intermezzi bezeichnet werden können. Endlich, wenn es doch schon geschah, mochte man sich auch dazu herbeilassen, diese an anderer Stelle im Werke einzulegen. Gerade dadurch aber ist das Spiel der Suite so ungemein bildend für das künstlerische Gefühl, weil sie so glücklich den Aus-

gleich der Gefühle und das Ebenmaß verstehn lehrt, wie sich das Ganze zum Abschnitte zu verhalten hat.

Bach hat die drei Violinsuiten mit feinem Gefühle in der Weise mit den besprochenen drei Sonaten zu einem Bande zusammengeschmolzen, daß er auf den Kontrast der beiden Kunstformen hin immer eine Suite nach einer Sonate einreihte: wie diese haben die Suiten nicht ihresgleichen. Sie sind nicht ganz einfach und genau gearbeitet, Bach hat einzelnen Sätzen z. B. Variationen angeschlossen; wenn dies proportionell geschieht und das Variationenwerk die Hauptformen nicht überwuchert, so kann es nicht als falsch betrachtet werden: Bach ist maßvoll und schreibt nur stets eine. Da nun aber die Gigue nicht wohl variiert werden kann, der Meister aber in der H-moll-Partie dies ordnungsmäßig bei jeder Form zu thun beabsichtigt, so greift er zu der heitern schnellfüßigen Bourrée.

Die zweite, D-moll-Partie, hängt an die gebräuchlichen vier Stücke eine Ciacone; ich sage sie ist Anhang, wir müssen mit der Gigue dies Werk als abgeschlossen ansehen; denn diese Ciacone ist ausgedehnter als die vier andern Stücke zusammen. Unsere Ciacone vereint etwas Rondoartiges, es wird verschiedentlich der anfangende Abschnitt wieder aufgenommen und dazwischen neues vorgebracht, in der Gründlichkeit, wie er das Hauptthema zur Geltung bringt, steht Bach aber zu der echten bedeutungsvollen Form. Wir sind hier bei jener vielberühmten großartigen Ciacona mit ihrer hinreißenden Schönheit und Majestät; sie genügt

allein, um einen Begriff von dem immensen Können des Meisters zu geben. Eine gewaltige Komposition, ungeheure Entwicklung. Der Hörer steht diesem Werk gegenüber wie einer elementaren Erscheinung, die in ihrer unbeschreiblichen Großartigkeit entzückend, begeisternd wirkt und zugleich schwindelerregend und sinnverwirrend. Die überströmende Gestaltenmenge, aus wenigen kaum bemerkbaren Quellen sich ergießend, zeigt sowohl genaueste Kenntnisse der Violintechnik als die absoluteste Herrschaft über eine Phantasie, wie sie kolossaler wohl nie ein Künstler besessen hat. Der Geist des Meisters beseelt das Instrument zu den unglaublichsten Äußerungen. Die Ciacona erregt bei jedem, der sie hört, bewunderndes Erstaunen, er fühlt sich wie in eine andere Sphäre versetzt; das einfache Instrument rauscht wie ein volles Orchester daher, da stürmt es mächtig dahin wie Orgelklang, zuweilen ist es, als ob man einen ganzen Chor von Geigen hören müsse, Ströme von Melodien und harmonischen Gedanken quellen in geisterhafter Fülle. Die kühnsten Kombinationen, die schwierigsten Passagen werden spielend übereinander gewälzt, bis es in dem plötzlich auf das melancholische Anfangsthema eintretenden D-dur wie warmer Sonnenschein hervorbricht. „Ein Triumph des Geistes über die Materie, wie er sich glänzender noch nicht wiederholt hat.“ Dies Solostück für die Violine allein erfordert die höchste Virtuosität. Es ist verständlich, daß man bestrebt gewesen ist, den kostbaren und ergiebigen Gehalt des Werkes auch andern Instrumenten zugänglich

zu machen. Bach hat durch seine Umarbeitungen gezeigt, daß er ästhetische Bedenken gegen ein solches Verfahren nicht hatte, und so haben Mendelssohn und Schumann das Werk für das Klavier zurechtgelegt. Wir aber dürfen vielleicht die Verbindung dieser Ciacone mit der Bachschen Suite so deuten, daß eine Steigerung der Idee einer großen überstofflichen Einheit verschiedener Wesen hervorgebracht werden soll.

Die dritte Suite dagegen beginnt mit einem Präludium, wie es eigentlich wohl bei Klaviersuiten, aber nicht für Violine üblich ist, der Satz kehrt später als Instrumentaleinleitung einer Kantate wieder*); dann nimmt Bach keinen der alten Tänze, sondern bildet sich, lediglich nach dem Grundsatze des Kontrastes, eine eigene Folge: die herzliche Loure, die übersprudelnde Gavotte, zwei Menuette; eine Bourrée leitet dann zur Schlußgigue über. Gewissermaßen schließt diese Suite mit ihrem jubelnden Glück das ganze Werk der Violinsoli ab.

Auch die sechs Stücke für Cello ohne Begleitung**) haben eine gewisse Grundstimmung, die natürlich von dem Violinwerk abweicht, so gewiß die beiden Instrumente sich in ihrem Charakter unterscheiden, aber sie zeugen ebenso von einer erstaunlichen Phantasiekraft. Wir haben für Cello nur Suiten, und sie sind durchaus gleich gebaut. Auf ein großartiges Präludium, für das die eine Suite sogar eine richtige

*) Siehe die Rathswahlkantate von 1731. **) P. IV 1.

französische Ouverture bringt, folgen die vier bewußten Glieder, vor der Gigue gehn zwei Zwischenspiele her, zweimal Menuette, ebensovielmal Bourréen und Gavotten. Aus dem vollständig gleichartigen Bau geht hervor, daß die letzte Suite, für Viola pomposa geschrieben, mit den andern innerlich zusammengehört. Wir müssen es von Herzen bedauern, daß wir dies Stück nicht mehr auf dem jetzt abgekommenen Instrumente hören können, es muß bei dessen bedeutendem Tonumfang einen besonderen Reiz gehabt haben. Bach hat die von ihm erfundene Viola wohl selbst gespielt.



Wir gehn zu den Werken über, wo die bis jetzt für vollständiges Solo gebrauchten Saiteninstrumente mit andern zusammentreten. Ein Blick hierbei auf die Art der Begleitung Bachs auf dem Flügel.

Wir kommen da in ein Problem hinein, das eine heute untergegangene und uns verlorene Übung im Improvisieren betrifft, worüber aber genau Bescheid zu wissen für die rechte Vorstellung, wie eine Bachsche Begleitung auszuführen, unumgänglich ist. Bei den Alten hatte der Accompagnateur eine untergeordnete Stellung, indem er nur den Grund für das Spiel der andern abgab, seine Noten wurden deshalb auch nicht regelrecht aufgeschrieben, sondern lediglich der Baß, und über den notierte man die Akkorde durch Ziffern, der Mann hatte daraus vom Blatt weg eine fortlaufende Harmonienfolge zu bilden. Bach hat das

Klavier aber obligat genommen, d. h. es soll nicht bloß durch einfache Akkorde stützend und füllend auftreten, sondern zwei eigene Stimmen zu dem betreffenden Stück dazuliefern, so daß ein echter dreistimmiger Satz erscheint, und peinlich sorgfältig hat der Meister dahin seine Anweisungen gegeben; nur etwa im Eingange, gewissermaßen zur Sammlung des Geistes, werden große Akkorde vorgesehen; im übrigen wäre eine Änderung des dreistimmigen Gewebes recht unschön. Aber auch solche Stücke sind da, wo nicht so das obligate Klavier bezeichnet ist, wo der bezifferte Baß nur anzeigt, in welchen Harmonien große Akkordfolgen anzuschlagen sind, ohne vielleicht, wie man annehmen möchte, auf ganz strenge Stimmendurchführung dabei Bedacht zu nehmen; nur daß der Komponist bei dem spärlichen Ton des Flügels jener Zeit an vollgriffiges Anschlagen dachte. Natürlich mit Modifikationen dem Stücke gemäß. Aber ein wunderbar in sich geschlossenes Tonweben verlangte Bach auch hier. Die Sache ist so, daß er fließenden vierstimmigen Satz vor Augen hatte und dabei oft durch Verdoppelung des Tonmaterials das klimprige Cembalo mehr zur Geltung brachte. Er selbst aber war gewohnt, ganze Akkordmassen aus dem Ärmel zu schütteln.

Kittel, in Leipzig des Meisters Zögling, sagt uns, wie dort so eine Probe zur Kantate sich gestaltete. Einer der Schüler, auf die sich Bach am meisten verlassen konnte, kam an das Cembalo zu sitzen. Von dünner Begleitung durfte da von vorn-

herein keine Rede sein. Gleichwohl war der Spieler jeden Augenblick gewärtig, daß Bachs Hände dazwischen fuhren und, ohne weiter lästig zu fallen, ganze Massen von Tönen in das Stück warfen, die mehr noch erschreckten als das plötzliche Dreinfahren des strengen Lehrers. Gerber, gewiß auch ein fähiger Kopf, führte nach seines Meisters Hinweis die Begleitung vollständig aus, und zwar war diese mehrstimmig und so ausgezeichnet, daß man keine Solisten dazu mehr zu brauchen meinte und behauptete, daß für sich diese Begleitung als Vortragsstück sich behaupten könnte. In der That ist da nicht Melodie, aber angenehmes melodiöses Fortschreiten, auf glattes Weitergleiten der Harmonien wird gesehen, und daß sie nicht ohne Verbindung dastehn. Aber Bach selbst wird allerdings entsprechend seiner musikalischen Natur auch echte Melodie im Accompagnement geschaffen haben. Ein Gerbersches Manuskript ist vorhanden, von Bachs Hand durchkorrigiert*). Es existiert noch ein Beweis für uns aus Bachs Feder selbst: das ganz und gar ausgeschriebene Menuett einer Flötensonate in C-dur hat eine Klavierbegleitung, die man ruhig und mit Vergnügen allein spielen dürfte**).

Bei diesen Erwägungen, die wir soeben angestellt haben, muß uns ein tiefer Schmerz erfassen, daß eine Ausführung der Stücke, die Bach nur mit beziffertem Basse hinterlassen hat, genau seinen Intentionen entsprechend nicht zu denken ist. Aber der

---

*) Abgedruckt bei Spitta II Beilage 1. **) P. III 6 4.

Mann, der immer sehr akkurat alles das niedergeschrieben hat, was er als wesentlich erachtete, muß doch, wo er nur diesen Baß mit Bezifferung angab und es dem einzelnen mit Kunstsinn begabten Spieler überließ, das Entsprechende herauszuarbeiten, auf eine bestimmte Manier nicht abgezielt haben, eine lediglich den Regeln gemäße Begleitung hätte auch vor seinen Augen am Ende gegolten.

Wurde nun der Satz mehrstimmiger, so durfte die Laune des Begleitenden nicht übergreifen, das schöne Gegeneinander der Stimmen nicht verwirren und den Gang der auftretenden Instrumente nicht verwischen, sondern er hatte sich bescheidener im Hintergrund zu halten; in der Hauptsache hatte er nichts dazu zu liefern. Wir besitzen ein Trio für zwei Flöten und Cembalo, hier hat der Meister einen sauberen Baß mit Zahlen geschrieben; das Stück hat er später in eine Sonate für Gambe und obligates Klavier umgestaltet, in dieser zweiten Arbeit fehlt Bezifferung ganz, es soll ja die Dreistimmigkeit gewahrt werden. In dem ersten Falle sollte sich aber das Cembalo auch nicht weiter stimmenbildend vorwagen, es hatte doch wohl nur in dem bestimmten Grundbaß die dritte Stimme abzugeben, mit den Akkorden darüberher aber ausgleichend in der Tonfarbe zu wirken; in der andern Fassung übernimmt das Klavier zwei Stimmen, webt sich ganz mit der Gambe zusammen, da ist solche Ausgleichung wieder nicht erforderlich. Wie sehr andererseits Bach sonst doch mehrstimmiges Wesen liebte, geht daraus hervor, daß er gern, wenn er selbst ein Trio

spielte, eine vierte Stimme fortgesetzt aus dem Stegreif dazu griff, immerhin war das nur sein eigenes Vergnügen, nie Gesetz und Vorschrift bei ihm auch für andere. Sein Genie bekam es auch fertig, wenn man ihm einen Baß vorlegte, daraus ein drei- und vierstimmiges Stück vom Blatt zu spielen, oder wenn ihm drei Stimmen eines Stückes, das er gar nicht kannte, nebeneinander gelegt wurden, sofort das Werk zusammenzulesen. Alles nun in allem erwogen, wünschte er gewiß das vierstimmige, aber lediglich die Basis bildende Accompagnement, das Cembalo konnte schon nicht viel die andern unterdrücken — aber — die Begleitung gestaltet sich allerdings gerade nicht leicht für den Bachspieler, wenn er sich an den von dem Cembalo mit seinem kurzen spröden Ton, an das der Meister dachte, so himmelweit verschiedenen heutigen Flügel setzt, und verlangt viel Erfahrung, muß sich da entschieden zurückhaltender geben.

In den Orchesterwerken ist das Klavier erst recht ganz sicher so vorzustellen, daß es in einfachster Form das Fundament für die Harmonien der ausgeschriebenen Stimmen liefert. Alles und jedes, was Bach fordert, hat er dabei klar mit den Ziffern ausgedrückt, wer mit dem Generalbaßspiel nicht unvertraut ist, kann leicht einen fließenden Tonsatz daraus formen. Zwar Bachs Notierungsweise mußte man schon damals besonders lesen lernen, er geht in manchem von dem Usus ab. Bei den Klavierkonzerten mit Orchester ist, um dies zu erwähnen, die Begleitung auf einem zweiten Flügel im Orchester zu denken,

der erste ist lediglich Soloinstrument. In den Gesangwerken hatte der Cembalist allerdings das Ritornell auch melodisch zu gestalten, doch gab der Gesang passende Winke.

Schlußfolgerung: Ist das Klavier obligat, so ist freie Erfindung nicht weiter statthaft, im übrigen gab der Meister selbst bei bezifferten Bässen gern seinem Improvisationstalente Bahn bei einem Solo, aber auch öfter einmal bei einem reicher mit Tonmaterial bedachten Stücke; andererseits dürfte ihm, wo er selbst nur Ziffern gab, eine vierstimmige Ausgestaltung hinreichend gewesen sein. Man muß unterscheiden zwischen dem, was Bach gestattete, und was er forderte. Vom dreistimmigen Satze ab ist ihm für die Harmonie nichts mehr hinzuzuthun: das Cembalo soll, allerdings bedeutungsvoll, die Basis für das Tonweben sein. Für die Kirche hat die Orgel allein diesen Grund darzustellen, Bach hat es nicht für vereinbar angesehen, nach der Art der Italiener das kirchliche Instrument durch ein Cembalo zu verdrängen. Dabei sind Modifikationen aber selbstverständlich, Verdoppelung der Töne ist unnütz, das wird durch Registrierung erreicht. Etwas Hauptsächliches beständig hat die Orgel also nicht zu spielen gehabt, und die Furcht, weil Bachs Kirchenwerke in der Orgel nur beziffert vorhanden sind, als ob diese durchweg deshalb nur im Entwurf auf uns gekommen wären, ist unbegründet.

In Köthen zog Bach für Geige mit obligatem Klavier abermals sechs Sonaten zu einem Bande

zusammen*), ohne daß wir in der Lage wären, das Jahr genau anzugeben, wann er ihn hier abgeschlossen hat. Es treten dazu drei Sonaten für Gambe**) und drei für Flöte***), jedesmal ebenfalls mit obligatem Klavier. Ausgezeichnet ist überall der Charakter des Instrumentes gewahrt, aber man merkt, orgelgemäß dachte Bach doch. Und er, hier selbst gründlich formbildend auf diesem Gebiete thätig — mächtige Ausdehnungen nahm er für die einzelnen Säte, kühn fast ein Säkulum der Kunstentwicklung voraus an Beethovens Seite sich stellend oder wenigstens auf dem Sprunge dazu; nur daß die jetzige Sonate aus dem melodiösen Element sich aufbaut, jene Zeit dagegen auf das mehrstimmige das Hauptgewicht legt. Aber neue Formen nach Bach erscheinen nicht, die Typen, in denen man sich auf dem Instrumente auszudrücken hat, die hat er allein ausgebildet, nach ihm sind nur noch geringere Abwandlungen eingebracht worden. Alles erscheint in diesen Sonaten hier bei Bach dreigliedrig bis zur großen Einheit hinauf durchgeführt, in der Arienform zum Ausgange zurückkehrend wird der Gedanke abgerundet.

Die Violinsonaten sind nach demselben Plane angelegt, haben aber doch wunderbar verschiedene Gesichtszüge. Daß das Thema im Beginn der Fugensätze nicht für sich erscheint, sondern vom Baß getragen; daß die fünfte Sonate, anhebend mit dem großen sehnsüchtigen Largo, bei dem das Klavier drei-

*) P. III 5. **) IV 2. ***) P. III 6.

stimmig auftritt, zu den bedeutendsten Werken des Meisters zählt; daß die letzte ganz ausnahmsweise unregelmäßig zu fünf Sätzen erweitert ist, der Autor selbst sie zweimal späterhin umschuf, seien interessante Notizen, die ich beifüge.

Die Gambe, für die der Meister weiterhin drei Sonaten schrieb, die er aber nicht zu einem Hefte verband, war ein weiches melancholisches Instrument mit fünf und mehr Saiten in Quarten- und Terzstimmung von D bis ā, es stand also etwa wie die Viola pomposa, nur daß es eine Kniegeige war. Nach dem Konzert neigen fast ganz die Flötensonaten hin, man sehe die in Es-dur und sage, ob das nicht die regelrechte Konzertform ist. Dieser zarten, hier auftretenden Empfindung war es beschieden, in der Folgezeit weiterzuwirken, die das Erhaben-Majestätische bei Bach nicht mehr verstand, und so seines Genius Errungenschaften fortzupflanzen, bis die Geister reif waren, ihn jetzt in seinem tiefsten Wesen zu erfassen. Aus derselben Stimmung heraus ist dermaßen konsequent eine Sonate geschrieben, die wir für Violine und Klavier besitzen*), daß wir sie für ein umgearbeitetes ehemaliges Flötenwerk zu halten berechtigt sind. Als der schönsten Sonate für Traverso müssen wir besonders von den dreien der in H-moll gedenken, Großartigkeit vereint sich hier mit Herzlichem, mit Süßem, vielleicht ist es die prächtigste Flötensonate, die existiert: das Innige, Liebliche des

*) BG. IX 274.

Instruments paßte so recht für Bachsches Wesen, das unter einer strengen Hülle heftige Leidenschaftlichkeit barg.

Zu den genannten Werken stellt sich ein Trio in A-dur für Violine und Cembalo*): es enthält in sieben Nummern meist Tänze; wäre nicht die Zahl und die Anordnung, man würde es als Suite bezeichnen können. Der Meister, der die Formen schuf, durfte auch diese Sonderbarkeit sich erlauben, und kostbar ist gewiß das, was er hier schenkte, es enthält nichts Wolkenstürmendes, aber hübsche Miniatursachen.

Wir haben schon gesehen, daß Bach, der auf richtig durchgebildete Kunstwerke hielt, Soli mit einfacher Begleitung des Klaviers nicht schätzen mochte. Wir besitzen dieser Art eine Sonate und eine Fuge für Geige**) und drei Sonaten für Flöte***). Frappante Eigenart und feine Züge sind zwar auch hier zu erkennen. Für zwei Instrumente mit Accompagnement, das sog. Trio, ist noch weniger da: in diesem Sinne ist ein Stück für zwei Flöten vorhanden, deren Gedanken er nachmals nach einer Gambensonate hin ausgewechselt hat†) – dann eine Sonate verlangt zwei Geigen mit Baß††) – noch auf eine andere aber für Flöte, Violine und Generalbaß†††) sei als auf ein wahres Herzenskleinod unter dem Juwelenschatze Bachscher Werke hingewiesen.

---

*) P. III 7 1. **) P. III 7 2, 3. ***) P. III 6 4–6.

†) Vgl. S. 181 dieses Buches. BG. IX 175, 260. ††) P. III 8 1. †††) P. III 8 2.

Hatte sich der Meister schon längst der Konzert form bedient, so hat er sich doch an wirkliche Konzerte nicht vor der Köthener Zeit gemacht. Für gewöhnlich hatten ja in den Werken der Alten die beiden Widerparte darin je einen eigenen Gedanken von verschiedenem Gepräge gegeneinander zu verfechten. Aber es war nicht so selten, daß man nur einen einzigen Gedanken für beide verwendete, den Tutti und Solo nacheinander sich aneigneten; es erforderte, wenn etwas daraus werden sollte, Gewandtheit vom Komponisten: es ließ sich an, daß man eine Seite des Tuttigedankens in allerlei Weise für das Solo benutzte, um diesem wenigstens einen eigenen Besitz zu geben: die ganze Arbeit wendete sich so vom eigentlich Dramatischen ab und zog sich auf rein musikalisches Gebiet. Das war etwas für Bach, da gerade seine Kraft zu versuchen: so wechseln auch schon in den konzertartigen Flötensonaten Klavier und Flöte nach seinem Belieben die Waffen. In den wirklichen Konzerten des Meisters birgt aber nun das Tuttithema ebenfalls oft das für Solo mit in sich. Nicht so sehr ist dies in den Violinkonzerten zu bemerken, der Gegensatz bleibt hier gewahrt, das Studium Vivaldis trägt damit seine Früchte. Es sind drei Violinkonzerte*) aufbewahrt, von denen zwei von Bach auch für Klavier und Orchester geändert worden sind, zwei andere dagegen sind nur als Klavierkonzerte umgeschrieben auf uns gerettet; die Bearbeitungen sind nach Leipzig

*) P. III 1—3.

zu verweisen, für die ursprünglichen Violinwerke ist Köthen anzunehmen. Daß sich die Stücke nicht wie sie es verdienen, und trotzdem die ältere Konzertform entschieden leichter zu verstehn ist, eingebürgert haben, das kann lediglich dem zuzuschreiben sein, daß das Gesangmäßige, das wir für die Geige fordern, weniger zu finden ist, dagegen mehr Laufwerk und Figurenspiel, was eben mit dem Stil des alten abrupt klingenden Klaviers zusammenhängt. Als das Beste gilt wohl mit Recht das D-moll-Konzert: zwei Sologeigen treten auf, die aber nicht wider einander, sondern gemeinsam gegen das Orchester ankämpfen, allerdings nicht ohne eigenes Wesen zu wahren.

Wir vergaßen nicht, uns bei Gelegenheit des Besuches Bachs in Meiningen*) einzuschärfen, daß zwischen diesem Hofe und dem Brandenburgischen verwandtschaftliche Verhältnisse bestanden. Bei irgend einer Gelegenheit muß Bach mit dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg, dem Schwager des Meiningers, zusammengetroffen sein; der kunstverständige Prinz fühlte sich zu dem Meister hingezogen und bestellte einige Konzerte für seine Privatkapelle. Bach hatte daraufhin bis zum Frühjahr 1721 ein Werk von sechs Konzerten geschrieben und sandte es jetzt, „une couple d'années" nach der Bestellung, mit einer in dem Hoffranzösisch seiner Zeit aufgesetzten Widmung ein**). Die Antwort des Fürsten kennen wir nicht, Kräfte für die nicht leichten Stücke muß er gehabt

*) S. 154. **) P. VI 1–6.

haben. Der Verfasser gab dem Werke die Bezeichnung Concerts avec plusieurs instruments. Der Name soll aber nicht etwa für alle dasselbe wie Concerti grossi besagen, wo mehrere Instrumente, meistens drei, das Concertino, der Komplex von zwei Geigen und Cello, den Gegenpart des Tutti darstellen; nur für das zweite und das vierte Stück dürfte man diese Definition anwenden, allerdings zeigt der Meister schon in II seine Ungebundenheit, wenn dort Trompete, Flöte, Oboe, Violine, also vier Instrumente und zwar in derselben Tonhöhe, gegen das Tutti andrängen. Bach hat in dieser Sammlung „den konzerthaften Formgedanken in idealster Weise zur höchsten musikalischen Freiheit entwickelt.“ So bestimmt wie bei ihm war das noch nicht geschehen. Vielfach war vor ihm Viergliedrigkeit da oder bloß äußerliches Abwechseln mit demselben Thema in diversen Klangmassen. Drei Sätze genügen Bach, der große Hauptsatz, der das Wettspiel des geistig kräftigen Solo gegen das wuchtige Tutti einführt, der liebliche Mittelsatz mit seiner sanften Weise, von allerlei Blumen der Verzierungen umblüht, der heitere mit glücklichen Eindrücken entlassende Schlußsatz. Dabei ist es geblieben bis auf diesen Tag. Die Besetzung dieser sogenannten Brandenburgischen Konzerte ist recht stark, die Bläser, die allerdings schon damals Bürgerrecht hatten, waren so entschieden und so lebendig noch nicht aufgetreten. Von einem Konzertieren zwischen drei Gruppen, in die sich die Summe der mitwirkenden Instrumente trennt, muß man bei

dem ersten Werke sprechen, von Solo und Tutti ist keine Rede, wir haben auch nicht zwei diesen entsprechende Themen. Das Material geben alle zusammen an und führen es dann, in drei Chöre sich scheidend — Blechinstrumente, Holzbläser, Saiten — nach frei musikalischen Gesetzen durch. In V steht Klavier mit Geige und Flöte — daß das Klavier dabei in erster Reihe, ist zu denken — gegen das Orchester, das selbst seinen eigenen Flügel gehabt haben wird, in VI ist nur ein musikalischer Kontrast der Themen vorhanden, aber nicht von einem Solo und einem Tutti dargestellt. „Eine Kunstleistung höchster Genialität und Meisterschaft, voll Wucht, Geist und Leben, Romantik, Grazie, Schwung der Gedanken, reicher Entfaltung, Technik, Brillanz", sagt der große Bachbiograph von diesen sechs Konzerten. Als der Markgraf starb, war das uns unersetzliche Manuskript nahe daran, leichtsinnig verschleudert zu werden, in dem Nachlasse wurde ein Valentini, ein Brescianello namentlich abgeschätzt, daneben wurden auch zwei Packen Noten ausgeboten: „77 Concerte von diversen Meistern und für verschiedene Instrumente à 4 ggr. 12 Thlr. 20 ggr."; „100 Concerte von diversen Meistern vor verschiedene Instrumente 16 Thaler". Hierunter befand sich irgendwo Bachs Werk. Ein guter Stern schwebte darüber, daß es erhalten blieb.

Noch sind die vier Orchesterpartien*) zu erwähnen, mit denen unser Meister die Bahn seiner Ahnen be-

*) Drei Stück s. P. VI 7—9.

trat, die im Pfeiferdienste gestanden hatten. Man schlage die Bedeutung des Pfeifers nicht verächtlich gering an, echtes Volksmäßiges war da vorhanden; und gerade Bachs Familie hatte bei allen Ausschreitungen, die der Beruf mit sich brachte, den edeln Sinn nie weggeworfen, Sebastian brauchte nicht auf sie und ihr Thun herabzusehen, und mit Vergnügen begab er sich deshalb an die Orchestersuite. Eine kleine Zahl, vier Stück, aber alle vier Prachtstücke. Die Orchestersuite war ungleich freier als die Kammersuite, bei Bach beginnen sie gleichermaßen mit einer Ouverture und bringen die verschiedensten Typen ohne Bedenken, ja auch anderes ist eingestreut, was keinen bestimmten Tanz darstellt, nach Art der Franzosen benannt, Gestalten, die man mit dem allgemeinen Namen Air bezeichnete. Die Disposition ist diese:

C-dur: Ouverture; Courante, Gavotte, Forlane (venezianisch), Menuett, Bourrée, Passepied, alle doppelt außer Courante und Forlane, ein Kontrast soll sich eben auch in den einzelnen Stücken zeigen.

H-moll: Ouverture; Rondo, Sarabande, Bourrée mit Trio, Polonaise mit Variation, Menuett, Badinerie (ein freies Stückchen).

D-dur 1: Ouverture; 2 Bourréen, Gavotte, 2 Menuette, Réjouissance.

D-dur 2: Ouverture; Air, 2 Gavotten, Bourrée, Gigue.

Umfaßte Händel mit genialer Vielseitigkeit die Kunstanschauungen der damaligen Kulturnationen und wirkt auf ihre Kunstempfindungen nachhaltig ein —

so hat er doch von den Formen des musikalischen Schaffens viele brach liegen lassen und nicht angebaut. Bach dagegen, das haben wir bis jetzt schon mit erstauntem Blicke gesehen, hat, wenn er auch nicht über sein Vaterland hinaus kam, in universaler Weise alle Kunstgattungen der Musik vorgenommen, ausgebildet, zur letzten Höhe gerissen; mit unglaublicher Mannigfaltigkeit immer von neuem, was er schuf, variierend, hat er so recht eigentlich die musikalischen Denkgesetze gegeben.

Damit scheiden wir von diesem Abschnitte.



Bachs Muße in Köthen gestattete ihm, sich auch seinem Familienkreise mehr zu widmen. Sein Ältester zeigte Lust und Talent zur Musik, und der Vater begann ihn, den Neunjährigen, jetzt in die hehre Kunst einzuführen.

Der große Meister war ein vorzüglicher Lehrer, nicht nur selbst über ein ungewöhnliches Maß des Könnens gebietend, sondern auch befähigt, es andern beizubringen. Seine Söhne, die auf den vom Vater betretenen Bahnen weiter wandelten, und eine große Schar von Schülern beweisen es, was bei ihm zu lernen war, Agricola, Altnikol, Ernst Bach, Goldberg, Homilius, Kirnberger, Kittel, Schubart, Vogler, Ziegler und der unsterbliche Joh. Ludwig Krebs verkünden seinen Ruhm eines geschickten Lehrers, sie alle hat er zu namhaften Künstlern herangebildet: konnte

er auch nicht jedem schöpferisches Genie einhauchen, so hat er sie doch zu tüchtigen ausübenden Meistern erzogen. Und wie liebevoll nahm er sich derer an, die mit rechter Lernbegier, mit Ernst und Eifer zu ihm kamen. Kein unnahbares selbstgenügsames Thronen auf steiler Höhe, nein auch darin war der Mann so groß, wie er sich zu den Kleinsten herabließ: selbstlos gab er andern hin, was er sich erarbeitet und mühsam errungen hatte. Derselbe Mann, der im kühnsten Fluge der Phantasie Himmelshöhen erstrebte und die tiefsten Gefühle der Menschenbrust in seine Töne goß, da sitzt er einfach und bescheiden neben einem jungen unbemittelten Schulmeistersohn, der nichts weiter mitbringt als seine leuchtenden Augen, die zu dem großen Praktikus ehrerbietig aufsehen, und keine Mühe verdrießt ihn, geduldig zeigt er ihm den Fingersatz, schreibt ihm Übungsstücke auf, spornt die glückselig solchem Meister Lauschenden durch eigenes Vorbild und Beispiel an. Noch der Greis in seinen letzten Jahren wird nicht müde mit denen, die ihn darum angehn, die Elemente der Kunst von vorn an zu beginnen. Und er besaß die Erfahrung andere zu lehren und that es gern, weil er selbst nicht auf dem, was andere erreicht hatten, weiterbauend, sondern eben von Grund aus neu schaffend durch vieles Probieren all sein eigenes Können sich erworben hatte. Wie riß sein Beispiel hin — wie konnte es Elan, Ausdauer, Fleiß geben, wie gern erquickte er seine Schüler nach anstrengendem Üben durch sein machtvolles Spiel. Was er verlangte, war nur unermüd-

licher Fleiß. Mit einfachen Fingerexerzitien begann er, das setzte er monatelang fort, alle möglichen Verzierungen kamen aber gleich von vornherein in den ersten Stunden an die Reihe, die harte trockene Arbeit linderte er durch allerlei hübsche Stücke, die er selbst nach bestimmten Gesichtspunkten niederschrieb. Nicht mechanisches inhaltbares Formelzeug: wo er die Feder ansetzte, waren es gehaltvolle köstliche Gedanken, die er freigebig hinwarf. Sobald die jungen Leute zu einigem Vermögen gelangt waren, nahm er sogleich schwierige Sachen vor, meistens seine eigenen Werke. Er spielte sie vor und feuerte zu solcher Begeisterung an, daß der Schüler bald mit allen Kräften sich bestrebte, das Höchste zu leisten. Von seinem Talent sprach er nie, er pflegte zu sagen, er selbst habe es auch durch eitel Fleiß so weit gebracht.

Wir besitzen noch eine Klavierschule, die der Meister für seinen Ältesten ausgearbeitet hat, und durchaus Bedeutendes ist es, was sie enthält. Es war am 22. Januar 1720, als er das „Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach" anlegte. Mit den einfachsten Anfangsgründen hebt es an, Schlüssel und die hervorragendsten Verzierungen werden erläutert*), dann kommen Werkchen, nach der Schwierigkeit geordnet, von Bachs Hand eingetragen oder auch solche von Friedemann geschrieben. I. N. J. (In nomine Jesu) steht rührend fromm über dem ersten Satze, Appli-

*) Abgedruckt BG. III XIV.

catio geheißen, der in der Tonleiter angelegte Läufe voll Verzierungen enthält und den Triller der beiden letzten Finger der rechten Hand üben soll. Das zweite Stück will die Linke geschmeidig machen*). Dann erscheint der Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten", dreistimmig, das Stück, von dem wir in der Arnstädter Zeit**) hörten, sauber durchgesehen: war es für den Kirchenzweck nicht recht, zu Übungen war es passend; einige Geschicklichkeit muß man dafür bereits mitbringen. In reizvoller Mischung folgen Präludien***), Choral†), Tänzchen††), endlich, ein höheres Verstehn voraussetzend, elf Präludien, die hernach mehr oder minder geändert im Wohltemperierten Klavier wiedererscheinen. Die Reihenfolge zeigt, daß zuerst Spielfertigkeit, dann Ausdruck des Spiels beabsichtigt wird. Nach einigen Werkchen eines andern Komponisten und ein paar Torsostückchen kommt eine ausgezeichnete dreistimmige Fuge†††), dann die „Inventionen und Sinfonien", zum Schlusse zwei Suiten*†). Was das Buch an Bachischem enthält, ist nicht allein lehrreich für den Schüler, sondern noch heute voll hoher Bedeutung: keine Gehaltlosigkeit, keine Nichtigkeit.

Was mag sich durch die Schüler alles an solchen Sachen in die vier Winde verstreut haben. Einige

*) Praeambulum P. I 9 16 I. **) S. 71. P. V 5 52.

***) P. I 9 16 V, VIII, IX, XI.

†) V 5 hinter den Varianten. ††) I 13 11 I–III.

†††) Praeludium D-dur I 9 16 IV. Fuge C-dur ebenda 9.

*†) Siehe I 9 16 X.

Fugen und Präludien dieser Art haben sich allerdings erhalten*).

Ein geschlossenes Wirken bei diesem seltsamen Manne. Jedes Fingerfertigkeit pflegende Sächelchen ein Kunstwerk, jede Kunstschöpfung in eigener Art ein Lehrmeister in der Technik. Dennoch blieb aber über aller Technik der Inhalt der Werke für den Meister die Hauptsache. Die Inventionen und Sinfonien, die Bach alsbald für sich allein zusammenstellte, sind deshalb nicht bloße Studienstücke, sie wollen, wie es der volle Titel schon sagt**), in der Musik für sich zu arbeiten und „einen starken Vorgeschmack von der Komposition" zu überkommen lehren. Das prächtige Werk, an dem wir uns Seele und Sinne erfrischen, hat der Meister aber in erster Linie zu instruktiven Zwecken geschrieben — und doch will er keine Fingergliedkünstler, Klavierhusaren, wie er sie nannte, ausbilden, man soll in das Gebilde mit seinem Geist eindringen und zu eigenem Schaffen aufgemuntert werden.

15 zweistimmige Inventionen und ebensoviel drei-

---

*) 5 Präludien: I 9 16 II, III, VI, VII. XII; — 6 Fugen: 4, 5, 8, 11 — 6, 12.

**) Auffrichtige Anleitung, Wormit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine 1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progressen 2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen.

stimmige Sinfonien enthält das Heft. Inventionen — was der Meister so bezeichnet, hatte er in Friedemanns Heft Präambulum genannt; er sah ein, daß man die fest und sauber gefügten Stücke wohl schwerlich mit Recht Präludien titulieren könne, man merkt, er sucht hier nach einem besseren Namen; daß es ihm mit der Bezeichnung Inventionen geglückt sei, wagt niemand zu behaupten: es ist eben nichts Leichterfundenes, wir haben akkurat ausgeführte Sätzchen vor uns, vielleicht etwas flüchtiger als die dazu gehörigen Sinfonien, und relativ mehr Momentsachen als diese. Jedenfalls warf Bach etwas ganz Neues auf das Musikpult. „Die ganze Art der Entwicklung des Tonbildes, die mit souveräner Freiheit geübten Künste des Kanons, der Fuge, der freien Imitation, des doppelten und dreifachen Kontrapunkts, der motivischen Gedankenbildung, der Umdrehung der Themen, die alle in Formen von nur mäßiger Ausdehnung mit- und nebeneinander wirken, ohne irgendwo ihre Existenz anzuzeigen, machen das Buch zu einem Unikum der ganzen Klavierlitteratur." Überall Eigenartiges, Ungewöhnliches, Frisches und dabei Ungemachtes. Einige Opuskula sind aus Bachs Nachlaß erhalten, die man diese als Vorarbeiten, jene als Nachtrag zu dieser Gattung von Werken wird ansehen können*); hierher dürfte auch einiges aus dem Wohltemperierten Klavier zu ziehen sein, das ja in seiner ersten Hälfte in dieser Zeit zusammengestellt wurde,

*) Sog. 2stimmige Fuge in C-moll, drei Stückchen in D-moll, E-dur, E-moll — Stück in C-moll. P. I 7 2, 1 III, V, VI. 9 10.

und in dessen zweitem Buche sich bestimmt frühere Sachen befinden. Man mag daraus entnehmen, wie der Meister nach der Vollendung gerungen, andererseits, wie er nur eine Auswahl hier aufgenommen hat, die vor seinen streng kritischen Augen bestand.

Auch für die Sinfonien, die Bach anderswo Präludien, noch an einer Stelle Fantasien überschreibt, kann man in einem C-dur-Präludium einen Studienkopf zu den nachfolgenden Gemälden erkennen*).

Nicht nur über die Namen der Kunstgebilde, auch über ihre Reihenfolge ist der Autor sich nicht gleich klar gewesen. Wir haben drei handschriftliche Rezensionen, hier ist die Ordnung nach Tonarten die Skala auf- und dann wieder absteigend angelegt, dort lediglich genau nach der Tonleiter aufwärts. Wollte man vorwerfen, er hätte sie ja am besten wohl einfach nach ihrer Zusammengehörigkeit nach Stimmungen einordnen können (so kommt es uns doch am idealsten vor statt des mechanischen Zusammenstellens nach dem Grundton), so wird man sich, wenn man es einmal selbst nach diesem Plane versuchen möchte, leicht überzeugen, daß jedes Werkchen für sich allein und selbstständig, urwüchsig in seiner Natur dasteht, und daß man diese reizvolle Abwechslung, wie wir sie nun einmal augenblicklich haben, nicht gern verwirren mag.

Die Inventionen sind im allgemeinen dreigliedrig etwa nach der italienischen Ariengestalt angelegt, auch bei den Sinfonien vermag man die Einflüsse des

---

*) P. V 87.

Südens zu ahnen, eine genau dem Komponisten vor Augen schwebende bestimmte Form ist bei diesen letzteren aber nicht herauszulesen: Ungebundenheit in schön geregelten Verhältnissen, erhabenste Künstlichkeit, vielleicht verwegen bis zum Befremden, bis zum unentwirrbaren Dunkel, und doch berückendster Wohlklang — das ungefähr könnte man über sie sagen. Nicht ohne Effekt ist es, zu den einzelnen Sinfonien gewissermaßen als Vorspiel die gleichzählende Invention vorauszunehmen: so paarweise mögen sie dem Meister selbst als Ideal bestanden haben, denn es ist zu beobachten, daß bei einzelnen im großen und ganzen das Gedankenmaterial, der Bau, die Affekte zu einander passen; jedenfalls entsprechen sich die beiden immer innerlich; sei es positiv, sei es in der Art des Gegensatzes: „das dort Angedeutete wird hier mit festeren Strichen ausgeführt, das Feste in mildere Konturen aufgelöst, das leicht Angeregte vertieft, das Unstäte beruhigt und befestigt, zuweilen auch die bange Klage zum tiefsten Weh und schneidendsten Schmerze gesteigert“.

Überhaupt sammelte der Meister jetzt seine Sachen, die er für das Klavier geschrieben hatte, und vereinigte sie in besonderem Opus.

Der Fugenmeister mochte sich sagen, daß auch eine Sammlung von Schöpfungen seines Geistes in dieser Form angebracht wäre. So entstand das Werk, dessen Vorblatt den Titel bringt: „Das wohl temperirte Clavier oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia so wohl tertiam majorem oder

Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden besondern Zeit Vertreib aufgesetzet und verfertiget von Johann Sebastian Bach p. t. Hochfürstl: Anhalt. Cöthenischen Capell-Meistern und Directore derer Cammer-Musiquen. Anno 1722." Der Zweck zu belehren liegt wieder im Titel. Daher die Gruppierung einfach, nicht nach innerer Verwandtschaft, sondern nach der chromatischen Tonleiter, der Verzicht auf allen äußerlichen Schmuck, dafür Gediegenheit.

Das Wohltemperierte Klavier, das 24 Präludien und Fugen in allen Dur- und Moll-Tonarten bringt, hat bis jetzt jeden, der es vornahm, beglückt. Es ist wahrlich das Prachtgeschenk eines Gottbegnadeten an die ganze Zukunft kunstliebender Menschen. Der leichte Rossini wurde ebenso davon gefesselt wie Richard Wagner, der das Heft jeden Abend vornahm und darüber sagte: „So etwas ist immer neu"; Schumann nennt es „das tägliche Brot" des Musikers, und Rubinstein erklärte, wenn wir allein dies Werk übrig hätten, so könnte die Musik nicht untergehn. Riemann bemerkt: es ist „ein Werk, das jeder Klavierschüler als Vademekum führen müßte". Ja, es hat kaum eine Zeit gegeben, in der das Wohltemperierte Klavier nicht seinen Rang und seine Würde behauptet hätte. Während die größeren Arbeiten Bachs, insbesondere seine Kirchenwerke, der Vergessenheit anheimgefallen waren, vielfach verschollen und zer-

stoben schienen, ist es besonders auch dies Werk gewesen, das seinen Namen den Zeitgenossen und erstehenden Generationen wach gehalten, sein Andenken auf die späteren Perioden übertragen, die vergangene Zeit an das Jetzt geknüpft hat. Unter den Klavierkompositionen Bachs steht es in erster Linie; und in seiner besonderen Eigenart und in der unerhörten reichen Schönheit der Gedanken und deren Verarbeitung kann ihm überhaupt wohl kein Werk irgend eines anderen Meisters an die Seite gesetzt werden. Es ist sowohl eine tiefe Quelle des Studiums der Form und der Durchführung der Gedanken, und bietet in seinen charakteristischen Wendungen eine unerschöpfliche Fülle der Belehrung; aber auch was den Inhalt des Werkes betrifft, wird es kaum eine Arbeit des großen Meisters geben, in der die Gedanken so fest und sicher, in so überzeugender Weise hingestellt sind. Nicht bloß alle Tonarten, sondern auch alle Empfindungen kommen zum Ausdruck. Wie enthusiastisch ruft Hans v. Bülow aus: „Bach ist der Tripelextrakt der Musik; wenn alle Meisterwerke der Musik verloren gehn sollten und das Wohltemperierte Klavier bliebe uns erhalten, so könnte man daraus die ganze Litteratur wieder neu konstruieren. Das Wohltemperierte Klavier ist das alte Testament, die Beethovenschen Sonaten das neue, an beide müssen wir glauben.“

Das Buch beginnt mit dem wunderbaren Präludium in C-dur, das immer wieder die Herzen entzückt, das allerdings durch die Gounodsche Verschlimm-

besserung aus seiner keuschen Unbestimmtheit gerissen wurde und leider in dieser modernen Nettigkeit dem Dilettanten bekannter ist als das ursprüngliche echte Werk. Dies Präludium voll unsäglichen Zaubers, mit seinen gebrochenen Akkordfolgen und seiner unbestimmten Melodie, die groß und selig körperlos darüber hinzieht, ist der Liebling jedes wirklichen Musikenthusiasten. Es war ursprünglich länger, Bach strich die zweite Hälfte zum Gewinne des Ganzen weg. Eine reizende Träumerei liegt in diesem sanften Tonfluß, der wie ein ruhiger Bach über hellglänzendes Gestein daherfließt. Mit seinen traumhaft schwankenden, aber doch so wonnig berührenden Arpeggien weckt es die regsame deutsche Phantasie zu mannigfaltigsten Gestalten; ist es uns doch, als lägen wir im hellen Sonnenschein von sanftem Windeshauch umflogen auf freier Bergeshöh' und schauten in den reinen blauen glänzenden Äther empor und sähen die weißen Wölkchen am Himmel ziehen, drunten zu unsern Füßen rinnt das glitzernde Wasser dahin, oben steht zu unserer Seite der Wald, und in dem Laubwerk lispelt leis ein stilles Wehn. In reichster Mannigfaltigkeit des Charakters folgen die übrigen Nummern, jede für sich und in sich eigenartig gebaut und abgerundet. Alles was Menschenbrust beglückt und niederdrückt, hier liegt es in Tönen beschlossen, Worte darüber verderben, nehmen nur den duftigen Hauch. Leidvoll klingt das ganze Werk in einer schmerzlichen Largofuge aus.

Zu Sachen älteren Ursprungs scheinen andere ge-

fügt zu sein, die in rascher Folge auf einmal hingeworfen wurden. Es wird berichtet, daß sich Bach Unlust und Langeweile, als er irgendwo einmal gar keine musikalische Beschäftigung, auch kein Instrument hatte, durch diesen Zeitvertreib ferngehalten habe; ob das auf einer Reise gewesen ist, wissen wir nicht. Manches dagegen trägt Züge aus früherer Zeit, der Bau, vereinzelter Pedalton, der Tonumfang — ich kann mich nicht darauf einlassen, dies hier im einzelnen weiter darzulegen. Die Präludien sind nicht immer mit den Fugen von vornherein zusammen gedacht und geschaffen. Bach hatte ja das Präludium thatsächlich auf eigene Füße gestellt, und die Präludien des Wohltemperierten Klaviers finden sich auch mit denen des zweiten Heftes einmal zusammengeschrieben, ohne die, wie man glauben möchte, untrennbaren Fugen, eine Reihe aus unserem ersten Band steht ebenfalls als in sich abgeschlossene Stücke in Wilhelm Friedemanns Klavierbüchlein 1720*): dort sind noch andere fugenlose Präludien, warum sollten es diese hier nicht gleicherweise sein. Die Stimmung der Fugen paßt auch nicht immer zu der des Präludiums, so gleich in der ersten Nummer. Dennoch ist das Werk, so wie es vorliegt, eine der größten Thaten des Bachschen Geistes. Der Meister wird nur, was Gnade vor seinen Augen fand, eingereiht haben, andernfalls hätte ihm bald Besseres zu Gebote gestanden. Von seiner Hand ist das Werk in mehreren Originalhand-

---

*) Siehe Seite 195 dieses Buches.

schriften überliefert, er selbst hat es als liebes Kind seiner Muse geschätzt. Auf den Durchschnittsklavier-spieler, der nur das Oberflächliche vorzieht, konnte er mit der originellen tiefsinnigen Sammlung nicht rechnen, das wußte er vorher, aber auf das große Publikum sah er auch nicht. Bei Goethe steht das Sprüchwort:

> Wer dem Publikum dient, ist ein armes Thier,
> Er quält sich ab, niemand bedankt sich dafür.

So war auch Bachs Grundsatz, er schrieb, wie ihn der Geist drängte, in sich gekehrt, für sein Ideal, und von wenigen verstanden. Bach stellte späterhin ein Pendant auf, abermals zweimal zwölf Präludien und Fugen, die unter dem Namen des zweiten Heftes des Wohltemperierten Klaviers umlaufen.



Aber erst uns erschließt sich ganz diese Wunder-pracht. Die Kraft des Tones, den die Instrumente seiner Zeit hatten, stand allerdings weit zurück hinter dem, was hier eigentlich von dem Klavier erwartet wird, und reichte zu einer angemessenen Wiedergabe dieser Kompositionen nicht hin. Der Flügel von da-mals ist ein ausdrucksloses Instrument, sein Ton nicht anhaltend. Bach selbst zwar versuchte zu bessern: um den rasch verhuschenden Ton des Cembalo länger festzuhalten, wurde nach seinen Angaben in Leipzig ein Instrument mit einem Doppelchor von Darm-

saiten gebaut, die von solchen aus Messing unterstützt wurden, die in der höheren Oktave standen. Es war eine Art Lautenklavicymbel oder Theorbenflügel, wie wir ihn schon bei dem Jenenser gesehen haben*); trat ein Tuchdämpfer das Messing hemmend in die Besaitung hinein, so gaben die Darmsaiten einen der Laute ähnlichen milden Ton, voller wurde er, sobald man die Metallsaiten dazu nahm.

Bach hat auch die gleichmäßige Stimmung des Klaviers, die vor ihm ohne rechten Erfolg angestrebt wurde, zur praktischen Durchführung gebracht; auf den Klavieren seiner Zeit in ihrer gebräuchlichen Konstruktion war man nicht in der Lage, alle zwölf Tonarten in völliger Reinheit darzustellen. Wenn man fortgesetzt nach reinen Quinten weiter stimmt, so kommt man nicht zu dem gleichen Tone zurück, von dem ausgegangen wurde, man nennt den Unterschied, den man erhält, ditonisches Komma. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts hatte man hier schon theoretisch auszugleichen begonnen, die Praxis gestaltete sich sonderbar und erregt heute Kopfschütteln. Bach hat, ohne sich mit Theorie zu befassen, als Praktikus mit seinem scharfen Geiste das Problem durchschaut und, er selbst, das jetzt noch übliche Verfahren gefunden, eine gleichschwebende Temperatur des Instruments zu erhalten. Wie wir durch seinen Sohn Philipp Emanuel, den großen Klavierspieler, wissen, der hier zuverlässigster Bürge ist, und weiter ebenso von seinem Schüler

*) S. 26.

Kirnberger bei Marpurg, Versuch über die musikalische Temperatur, erfahren, hat Sebastian alle großen Terzen scharf, d. h. eine Kleinigkeit angezogen, etwas höher genommen; da man nun nicht bloß nach großen Terzen stimmen kann, so ist uns die Bemerkung ein klarer Hinweis, daß er das gethan haben wird, was wir heute noch, daß er nämlich vier Quinten hoch gegangen ist, wobei diese Quinten etwas nachlassen müssen, etwas tiefer angesetzt werden, der letzte der so erlangten Töne aber wird dann als große Terz mit dem Grundton und der ersten Quinte zum Dreiklang verschmolzen; wir können erwarten, daß er die einzelnen Kunstgriffe dabei ebenfalls schon erkannt hat. Im übrigen hatte er eine so sichere Hand und stimmte sich seinen Flügel, den er sich übrigens auch ganz allein bekielte, oder sein Klavichord so schnell, daß er nie mehr als eine Viertelstunde gebrauchte. Hatte er sich so ein wohltemperiertes Instrument geschaffen, so hat er dies bei seinem geordneten Wesen aber doch nicht dazu benutzt, beim Spiel aus einer Tonart in alle möglichen andern überzuleiten: so sehr er es verstand, er hat diese Künste nicht sonderlich angewendet. In allen Tonarten zu schreiben, wie in seinem Wohltemperierten Klavier, war immerhin ihm erst möglich.

Wie kam es aber, daß Bach alle seine Zeitgenossen durch seine Spielfertigkeit in Erstaunen setzte? Nur dadurch, daß er auch einen eigenen Gebrauch der Finger einführte. Eine bestimmte Methode war bis zu seiner Zeit nicht da. Dem Fingersatz hatte man

bislang keine Beachtung geschenkt — sagt doch ein so ausgezeichneter Mann wie Michael Prätorius, der große deutsche Kirchenkomponist in Wolfenbüttel, in seinem Syntagma musicum: Und wenn man am Ende die Nase zu Hilfe nähme, ihm sei es gleichgültig, nur sollte das Stück ordentlich erklingen. Bach brachte geregelte Spieltechnik zu Ehren. Er führte den ordnungsmäßigen Gebrauch des Daumens beim Spiel ein, der bis zu seiner Zeit fast unbenutzt geblieben war, man wußte mit ihm ebenso wie mit dem fünften Finger nichts recht anzufangen; wollte man ja etwa auf der Orgel in gebundener Weise spielen, so schob man beständig die Mittelfinger über- und untereinander. Die Nordischen hatten den Daumen, wie Bach selbst seinem Sohn erzählt, wenigstens in gewissen Zwangsfällen zu Hülfe genommen, bei großen Spannungen, auch Couperin, Walther in Weimar, Händel hatten schon seine Bedeutung erkannt, aber diesen Daumengebrauch systematisch durchzuführen, auf den Gedanken verfiel keiner von ihnen. Bach sah ein, daß diese Trägheit des Daumens einem flüssigen Spiel hinderlich sei, und brachte ihn endgültig zur Verwendung. Aber da er kürzer als die andern Finger ist, mußte er auch wie von selbst eine neue Art die Hände zu halten in Gebrauch bringen; bis dahin spielte man mit lang ausgestreckten, er aber zuerst mit gekrümmten Fingern, wie es seitdem gelehrt wird. Sofort gewann er durch diese Neuerungen ein sicheres und geläufiges Spiel: die gebogene Haltung der Finger gab Eleganz und Deutlichkeit im Anschlage,

daß jede Passage so glänzend, so rund und rollend klang, gleichsam als wenn jeder Ton eine Perle wäre. Er bildete nun beide Hände gleichmäßig und für sich nach seiner Methode aus, jeder Finger mußte in gleicher Weise geschickt zu allem sein, Triller und jede Verzierung gelangen ihm ebenso glatt und schön mit den beiden letzten Fingern, während er mit derselben Hand eine Melodie durchführte. Bei der Tonleiter lehrte er, daß in der rechten Hand jedesmal nach den beiden halben Tönen der Daumen zu erscheinen habe, beim Abwärtsgehn vor jenen, bei der Linken galt es in umgekehrter Weise. Da er die Finger beim Spiel auch nicht aufhob, sondern einwärts bog, so war kaum eine Bewegung der Hände sichtbar.

Wir haben noch zwei kleine von Bach selbst mit Fingerbezeichnung versehene Stücke in Friedemanns Klavierbüchlein*). Daraus läßt sich ersehen, mit welcher durch keine kleinliche Theorie beschränkten Art Bach geradezu alle Möglichkeiten des Fingersatzes ohne Zahl für sich in Anspruch nahm, ohne ein bestimmtes einseitiges Prinzip deshalb aufzustellen. Die Applikatur wurde aber nach dem Meister bald wieder einfacher, da so komplizierte Sachen mit dem Aufkommen des neuen melodischen Wesens der Musik im allgemeinen nicht mehr gesetzt werden.

Ein gewisser Reiz des Anschlags verstand sich bei dieser neuen Spielweise von selbst, und Bach hielt auf

*) Vgl. Spitta I, Beilage 3a und b.

ihn besser als die Klaviervirtuosen vor ihm. Man hat hier und da geglaubt, ein ausdrucksvolles Spiel sei ihm wohl Nebensache gewesen; allein schon seine Vorliebe für das Klavichord, das weniger Ton als der Flügel hatte, aber nüancenreicher war, bringt den sicheren Anhalt dafür, daß er bei aller äußeren Virtuosität nie vergaß, einen seelenvollen Vortrag zu pflegen. Verlangt er nicht auf dem Titel seiner Inventionen cantable, d. i. gesangreiche, ausdrucksvolle Art? Hans von Bülow hat das ganz richtig erkannt, wenn er einmal sagt: Man muß ja nicht glauben, die monotone, langweilige Korrektheit beim Vortrag Bachscher Stücke hieße klassisch. Bach, wie alle andern Meister, muß man zuerst richtig spielen, dann schön, dann interessant.

Dabei sah er auf ruhige gute Haltung des ganzen Körpers, sogar bei schwer ausführbaren Pedalstellen vergaß er das nicht, die Fertigkeit der Füße war ihm ja auch ebenso sicher und mühelos wie die der Hände.

Eigentlich hat Bach die moderne Klaviertechnik ins Leben gerufen. Auch das trockenste Mechanische hat der alles umfassende Geist gefördert, auch ihm seine neugestaltende Kraft gewidmet.

Dennoch und trotz aller Verbesserungen des Klaviers hat er erst für eine Zeit geschrieben, die über ein Jahrhundert nach ihm kommen sollte. Das Ideal, wofür er seine Klavierwerke setzte, konnte nicht das zarte Klavichord sein, dafür ist die fast orgelmäßige Gedankenfülle zu gewaltig, aber ebenso wenig die Orgel mit ihrem starren Ton, und das Cembalo erst

recht nicht, erst unser modernes Instrument mit seiner Tonfülle und der Möglichkeit eines seelenvollen Spiels, erst diese modernen Fortschritte zu großen Mitteln genügen Bachs Werken zu ihrem vollen Rechte. Der Meister selbst sah noch die Anfänge des Hammerklaviers und brachte ihren Erbauer Silbermann durch den unparteiischen Hinweis auf dessen Schwächen dazu, seine Erfindung weiter zu vervollkommnen. Er hat sich sonst dem neuen Instrument nicht hingegeben, seine Applikatur war dafür nicht passend.

Gleichwohl blieb aber trotz aller Technik der Inhalt der Werke für den Meister die Hauptsache.



Durch einzelne zerstreute Bemerkungen wissen wir, daß Sebastian auch von Köthen nicht versäumt hat, weiterhin berühmte Kunststätten und Tonkünstler aufzusuchen. Und bei dem stillen Leben dort wird es ihm um so mehr ein Verlangen gewesen sein, mit der großen Welt in Fühlung zu bleiben. Kurz nach seiner Ankunft in der anhaltischen Residenz finden wir ihn schon in Leipzig, um die Orgel der Universitätskirche zu prüfen. Etwas späterhin hat er versucht, mit seinem großen Zeitgenossen Händel persönlich bekannt zu werden, er fuhr deshalb besonders nach Halle, wo Händel, der im Frühjahr 1719 aus London auf acht Monate nach Deutschland herübergekommen war, bei seinen Verwandten sich aufhielt. Aber er traf jenen

weder jetzt an (Händel war denselben Tag abgereist), noch glückte es ihm, bei einer späteren Gelegenheit mit ihm zusammenzutreffen: als er nämlich zehn Jahre später von Leipzig aus, selbst durch Krankheit verhindert, seinen ältesten Sohn mit einer Einladung zu Händel schickte, der sich damals wieder in Halle befand. Händel hat zwar Abhaltung durch seine Familienangelegenheiten und seinen Wirkungskreis gehabt, scheint aber doch auch nicht Neigung verspürt zu haben, mit Bach anzuknüpfen, und so wanderten die beiden bedeutendsten Tonkünstler ihrer Zeit ohne Fühlung nebeneinander her. Man darf von Händel nicht behaupten, daß er Bach geradezu gemieden habe, aber er hat sich auch nicht viel um den Mann und ebenso wenig um dessen Werke gekümmert, trotzdem er lange genug in Deutschland und in der Nähe Bachs verweilte und überall von dem großen Orgelmeister gehört haben muß; er, der freie Mann, konnte auch wohl eher zu einer Bekanntschaft die Initiative ergreifen als der durch sein Amt gebundene Bach; und von den Werken Bachs wissen wir auch nicht, daß Händel irgendwie davon Notiz genommen hätte. Zwar suchte ihn auch Bach damals nur nebenbei im letzten Augenblick, als er Halle wieder verlassen wollte, zu sprechen, aber noch sind Abschriften von Händelschen Kunstschöpfungen vorhanden, die Bach sich angefertigt hat — seine zweite Gattin hat ihm treulich dabei geholfen — und es steht fest, daß Bach, diese „große, neidlos unbefangene Künstlerseele", Händels Werke zu schätzen wußte: während seine eigenen von jenem

ignoriert wurden. Bekannt ist wohl das vielerwähnte Wort aus seinem Munde: Das ist der Einzige, den ich sehen möchte, ehe ich sterbe, und der ich sein möchte, wenn ich nicht der Bach wäre. Es waren ganz andere Ziele, die beide verfolgten, Anregungen hätten vielleicht kaum stattfinden können. Dennoch wäre es ein sehr interessantes Zusammentreffen gewesen, und es kann jedem nur unendlich leid thun, daß es dazu nicht kommen sollte.

Eine müßige Frage wird es immer bleiben, wer der Größere von beiden gewesen ist. Was besonders das Orgelspiel betrifft (denn für seine Kantaten, Passionen und Messen findet Bach erst heute die richtigen Kenner, der Mitwelt galt darin Händel über alles und Bach verstand man nicht zu würdigen, man sah in ihm nur den großen Orgelkünstler) — was dieses Orgelspiel betrifft, so war der Streit über den Vorrang schon bei Lebzeiten vorhanden, ohne daß man ihn schlichten mochte. Händel wurde von den Zeitgenossen in den Himmel erhoben, aber dieselben gestanden uno tenore: es sei doch nur ein Bach in der Welt und ihm komme keiner gleich. Händel, wurde behauptet, spiele lieblicher und rührender, Bach majestätischer, kunstfertiger, und jedesmal scheine der der Größte zu sein, den man augenblicklich höre. Das aber war die eine Meinung aller, wenn man Bach irgend jemand an die Seite setzen wolle, dürfe es nur Händel sein. Ausschlaggebend könnte in dieser Hinsicht, so sehr es ein so gründlicher Bachforscher wie Spitta in Zweifel stellt, das Wort des

gelehrten Mattheson werden, er sagt: „Händeln gehet wohl so leicht keiner im Orgelspielen über, es müßte Bach in Leipzig sein." Mattheson war sicher auf Bach nicht gut zu sprechen, daß dieser ihn nicht genügend hofiert hatte, und sympathisierte andererseits mit Händel im Andenken an die zusammen verbrachten Jugendjahre: dennoch treibt ihn sein Verstand, Bach, wenn man Mattheson richtig verstehn will, die Palme zuzuerkennen. Und wie sollte es nicht so sein: Bach begann mit der Orgel, und die Orgelkunst durchdringt sein ganzes Schaffen, dorther nahm er Gestalten und Gedanken. Mag Händels bewunderungswürdige Phantasie und sein Beherrschen wie anderer Instrumente, so auch der Orgel, unangetastet bleiben, mag zugegeben werden, daß, wie glaubwürdig versichert wird, seine Stegreifleistungen phänomenal waren und hinreißend — trotzdem gefühlvoll, wie er es that, zu spielen nicht orgelgemäß ist und das urkirchliche Instrument Sammlung verlangt und launenhaftes Extemporieren nicht dulden mag — des Orgelmeisters Bach Spiel war richtiger, von jener majestätischen Art, wie es das Instrument haben will: ihm hatte sich das Wesen der Orgel erschlossen, aus deren innerstem Charakter heraus schöpfte er ja seine ganze Kunst, und so verstand er das Instrument bis ins Kleinste hinein gerechter, gewissenhafter, würdiger zu meistern. Daß er es dabei in jedem Augenblicke frei beherrschte: Söhne und Schüler stehn uns hier als Zeugen zur Seite. Wir ziehen Forkels Worte heran, der durch Philipp Emanuel in innigstem Kontakt mit dem Alten

stand: „Wenn Joh. Seb. Bach," schreibt er, „außer den gottesdienstlichen Versammlungen sich an die Orgel setzte, wozu er sehr oft durch Fremde aufgefordert wurde, so wählte er sich irgend ein Thema und führte es in allen Formen von Orgelstücken so aus, daß es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwei oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hätte. Zuerst gebrauchte er dieses Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des Registrierens für ein Trio, ein Quatuor u. s. w. immer über dasselbe Thema. Ferner folgte ein Choral, um dessen Melodie wiederum das erste Thema in drei oder vier verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herumspielte. Endlich wurde der Beschluß mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht, worin entweder nur eine andere Bearbeitung des ersteren Themas herrschte oder noch eines oder auch nach seiner Beschaffenheit zwei andere beigemischt wurden." Sehen wir dazu des Meisters gewaltige Werke an, die er doch selbst vortrug, so wird es klar, wie recht der Nekrolog hatte, „daß Bach der stärkste (= bedeutendste) Orgelspieler gewesen sei, den man jemals gehabt habe", oder der ehemalige Organist Sorge in Lobenstein, der Bach in einer Dedikation einst den Fürsten aller Orgelspieler anredete.

Für Hamburg wird es vielleicht gewesen sein, daß Bach seine Kantate schrieb: „Wer sich selbst erhöhet, soll erniedrigt werden"*); es mag sein, daß er sie dort

*) BG. X.

aufgeführt hat; denn in Köthen war doch für solche Werke kein Raum. Um den dürftigen Text zu bekommen, mußte er sich ebenso wie später für eine Kantate zum 3. Advent nach Eisenach wenden; als er dann den Fürsten nach Karlsbad begleitete, mag er die lange Muße für diese Komposition benutzt haben, das Autogramm macht ganz den Eindruck, daß es unter besonderen Umständen entstanden ist: während die Schrift sich gleich bleibt, in denselben Zügen weitergeht, erscheint plötzlich in der Partitur ein verschiedenartiges Papier, dem Meister ist hier jedenfalls das für diese Reise mitgenommene Quantum ausgegangen und er hat sich anderes besorgen müssen als das war, das er sonst benutzte. Allerdings ist schon der großartige Eingangschor der Kantate so riesenhaft angelegt, daß Bach mit seinem Papier weiterhin nicht auskommen konnte: er umfaßt allein 228 Takte; aber auch einen großartigen Gehalt hat dieser Chor, großartig ist es, wie sich die Stimmen ihre eigene Geltung zu verschaffen wissen, wie die Instrumente mit eigenem Thema dazwischengreifen: vollkommene Beherrschung der Kunst, staunenswürdiges Verschmelzen von Vokal- und Instrumentalmusik. Die Kantate zeigt etwas, das wir oft bei Bach finden, klar und deutlich, daß er es nämlich in seinem Bestreben, stets und immer das Vollendetste zu schaffen, häufig nicht verstand, seine Werke zu einem Höhepunkte hin aufzubauen: sein reiches Genie hatte es nicht in der Hand, mit den Kräften hauszuhalten und die letzte Wucht für das Ende aufzusparen: mit dem glühendsten Feuer

der Begeisterung geht er schon an diesen Chor. Man bedenke: wir sind hier im Eingange der Kantate: weder eine äußere noch eine innere Steigerung ist nach dieser gewaltigen Leistung mehr möglich, der Chor ist so großartig, daß er nicht im Verlaufe des Werkes überboten werden kann, so mußte es kommen, daß es darnach abfällt: nach einigen Sologesängen geht es in einen einfachen Choral aus.

Doch nun zur Hamburger Reise. Noch lebte in der alten Hansestadt Johann Adam Reinken, bald hundertjährig, noch regierte er mit unglaublicher Elastizität des Geistes und des Körpers die Orgel. Hochangesehen der ehrwürdige Greis, bewundert seine Kunst. Sein Wesen allerdings zeigte manches Sonderliche: er nannte sich selbst auf dem Titel eines Werkes den Hochberühmten, sprach nie von etwas anderem als seinem Orgelspiel, und über sein Leben macht ein Landsmann von ihm unkontrollierbare Andeutungen. Was muß Bach gefühlt haben, als er, der als blutjunger Mensch dem berühmten Alten gelauscht hatte, jetzt selbst ein bewunderter Meister vor seinen Lehrer hintrat. Eine vornehme Gesellschaft, der Magistrat, Kunstverständige und wer sich sonst für Musik interessierte, war in der Katharinenkirche versammelt, als Bach sein Spiel hören lassen wollte. Mehr als zwei Stunden spielte er auf der schönen Orgel und riß alle zur Bewunderung hin. Als er endlich noch in der Art der nordischen Schule, mit Geistesgewandtheit sich in ihre Art zurückversetzend, fast eine halbe Stunde über den Choral: An Wasser-

flüssen Babylons phantasiert hatte, da nahte sich Reinken und sprach: Ich dachte, diese Kunst wäre ausgestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt. Eine Erinnerung aus seinem eigenen Leben war in Reinken aufgestiegen, als er den Choral hörte, es war derselbe, mit dessen Bearbeitung er sich einst in der musikalischen Welt bekannt gemacht hatte. Als er zum Nachfolger des berühmten Scheidemann in Hamburg bestellt worden war, da hieß es aus dem Munde eines großen Musikkenners: der müsse vermessen genannt werden, der auf Scheidemanns Orgelbank sich zu setzen getraue. Reinken aber sandte dem, der das gesagt hatte, eine Arbeit über jenen Choral mit einem Schreiben: das sei hier des vermessenen Menschen Porträt. Der Andere erhielt das Stück, kam nach Hamburg, sah und hörte Reinken und küßte ihm bewundernd die Hände. Mit ausgesuchter Liebenswürdigkeit lud der Alte Bach zu sich und behandelte ihn auf das Herzlichste.*) Ein noch vorhandener Orgelchoral Sebastians über das genannte Kirchenlied**), in dem das Doppelpedal der Nordischen vorkommt, scheint zu diesem Ereignisse in der Katharinenkirche Beziehung zu haben, vielleicht hat Bach ihn sich zum Andenken aufgeschrieben.

Die große schöne Orgel Reinkens hatte ihm sehr gefallen. Ein ebenso gewaltiges Werk war das der Jakobikirche. Es bot sich auffälligerweise Gelegen-

---

*) Reinken starb zwei Jahre darauf und wurde in der Katharinenkirche in Lübeck an der Seite von Buxtehude beigesetzt.

**) S. 150 d. B.

heit, um den Organistendienst an diesem Gotteshause sich zu bewerben, die Stelle war gerade durch Tod des Inhabers frei geworden. Wie zog es ihn hin zu diesem Instrument voll Kraft und Mächtigkeit. Kein anderer wie Erdmann Neumeister*) war Hauptpastor an der Kirche — welche Ziele! Am 21. November beschloß der Kirchenvorstand, daß die Proben am 28. vor sich gehn sollten. Bach mußte am 23. nach Köthen zurück, man nahm seine Bewerbung selbstredend auch ohne Examen an, er versprach aber beim Abschied, er wolle sich noch einmal zu der ganzen Sache äußern: die Wahl wurde dieserhalb bis auf den 19. Dezember verschoben. Wir kennen seinen Brief nicht, aber er war zur festgesetzten Zeit eingelaufen und wurde auch in der Sitzung verlesen, bevor man zur Wahl schritt — zurückgewiesen kann er also den Posten nicht haben. Aus der Wahlurne geht mit Majorität hervor — Johann Joachim Heitmann, ein wohlhabender Handwerkerssohn, der auf dem Felde der Kunst eine unbekannte Größe geblieben ist, so lange er lebte! Schon am 21. November hatte man bei den Vorverhandlnugen unverfroren und mit deutlicher Anspielung davon gesprochen, die Wahl solle ja „frei sein und die Capacität des Subjecti mehr als das Geld considerieret werden, aber eine Erkenntlichkeit des Gewählten der Kirche zum Besten wolle man gern annehmen.“ Heitmann, der mit Thalern besser als mit Fingern präludieren konnte,

---

*) S. 117.

zahlte denn auch „versprochene 4000 Mark in Courant" an die Kirchenkasse. Neumeister verließ entrüstet die Sitzung. Der Ärger in der Gemeinde war allgemein. Jahrelang dauerte die Mißstimmung. Neumeister aber nahm noch in denselben Weihnachtstagen Gelegenheit, öffentlich das Verhalten des Kirchenkollegiums zu rügen: er hatte von der Engelsmusik zur Geburt Jesu gesprochen und schloß seine Kanzelpredigt mit den durchschlagenden Worten: Aber das glaube ich gewiß, wenn auch einer von den bethlehemitischen Engeln vom Himmel käme, der göttlich spielte und wollte Organist zu St. Jakobi werden, hätte aber kein Geld, so möchte er nur wieder davon fliegen. Die Rede Neumeisters verfehlte nicht ihre Wirkung, noch acht Jahre später finden wir in einem litterarischen Werke Matthesons die Aufsehen erregende Stelle erwähnt.

Aber eine goldene Frucht des Aufenthaltes in Hamburg darf nicht ungenannt bleiben: eine Fuge hatte die beabsichtigte Reise gewiß zur Vorführung in der Elbestadt gezeitigt*), ihr Präludium scheint gerade für Hamburg geschrieben zu sein, hat es doch genau die kühne geistsprühende Art der Nordischen. Und das Werk wird dort in Hamburg später bei einer Organistenprüfung als bekannt vorausgesetzt und benutzt. Diese schillernden Passagen und wuchtigen Akkorde — doch hat bei aller Anlehnung an das Excentrische bei Buxtehude Bachs Opus Ordnung und

*) P. V 2 4.

Plan, allerdings sind sie nur von dem zu finden, der sich nicht abschrecken läßt, sie mühsam zu suchen und sich liebevoll in das Werk versenkt. Die Fuge, die sich anreiht, gehört zu den großartigsten Leistungen auf diesem Gebiete, die wir haben, und man erkennt hier, wie Forkel zu dem Ausspruche gelangen konnte, „in der Fuge stehe Bach ganz allein, und so allein, daß weit und breit um ihn herum alles gleichsam leer und wüste ist, es sei nie eine Fuge von irgend einem Komponisten gemacht worden, die einer der seinigen an die Seite gestellt werden könnte; wer die Bachschen Fugen nicht kenne, der werde sich nicht einmal einen Begriff machen können, was eine wahre Fuge ist und sein soll." Wahrlich, diese himmelstürmende Begeisterung, die erhabenste Schöpferkraft, tiefer Gedanken voll der Kunstbau, und doch Anschaulichkeit und gesundes Wesen überall, hehre Würde, seliges Glück — wir erbeben und jubeln, wenn wir Bachs Fugen hören, und weisen alles andere ab, das sich neben sie stellen wollte.

Als Bach mit dem Fürsten, den er begleitet hatte, im Juli 1720 von einer Badereise nach Karlsbad zurückkehrte — freudig pochte sein Herz ob des Wiedersehens mit den Seinigen daheim — da erhielt er plötzlich und unerwartet die Trauerbotschaft vom Tode seiner Gattin; sie war in seiner Abwesenheit gestorben, ohne daß er sie noch hätte einmal sehen können, am 7. Juli hatte sie sie begraben. Gesund und aufgeräumt hatte er sie beim Scheiden zurückgelassen, und nun diese erschütternde Nachricht, als er glücklich sein

Haus betreten wollte! Weinend hangen die Kinder an seinem Halse, und ihn wollte der Schmerz zu Boden pressen. Nur zu ihrem Grabe konnte er nun gehn, und tiefer Schmerz durchwühlte seine Brust, als er an dem Hügel stand, der sein Weib barg, die treue liebsorgende Gefährtin seiner Jugend, die seine ersten Erfolge mit geschaut hatte und mit ihrer Milde, mit ihrem sinnigen heiteren Wesen ihn oft aufgemuntert, in den Stürmen des Lebens gehalten, die ihm eine traute, ihn erquickende Häuslichkeit geboten — und jetzt — da er begann, auf dem Gipfel des Ruhmes zu wandeln — entrissen, zerschnitten das liebe Band — für immer — —

Mit sieben Kindern hatte sie den Gatten beschenkt, drei von ihnen waren bald gestorben; von den andern verdienen Erwähnung:

Wilhelm Friedemann Bach, des Vaters Liebling, der genialste Sohn des alten Meisters, aber später verbummelt, und

Karl Philipp Emanuel, der auf die spätere Zeit einflußreichste unter den Brüdern.

Bachs Trauer war tief, und lange konnte er sich nicht über den Verlust trösten, aber nach anderthalbjährigem Witwerstand schritt der Meister schon am 3. Dezember des folgenden Jahres wieder zur Ehe mit der Tochter eines alten Bekannten, des Kammermusikers und Hof- und Feldtrompeters Johann Kaspar Wülken in Weißenfels, Anna Magdalene. Die neue Ehe war in jeder Hinsicht glücklich und regte den Meister zu mancherlei Schaffen an.

Anna Magdalene war fürstliche Hofsängerin in Köthen, nach der Hochzeit gab sie der Öffentlichkeit den Abschied, aber daheim war sie desto mehr des Gatten Genossin in der Kunst: die musikliebende Frau erlernte bei dem Gatten selbst das Klavierspiel, ja auch den Generalbaß, und half ihm, dem Vielbeschäftigten, beim Abschreiben der eigenen und fremder Noten. Ihre Schrift zeigt Übung und ist nicht viel von der Bachs verschieden.

Bach schrieb für seine neue Schülerin die Französischen Suiten*), so späterhin genannt, weil sie Couperin nachahmen: sie zeigen Straffheit, die Sätze sind die oben als gebräuchlich hingestellten, dazu stehn vor dem letzten zwei Intermezzi. Das Ganze zeigt sich als aus einem Gusse nach bestimmtem Prinzip hingeworfen. Ein Präludium ist nirgends vorhanden, hat die vierte Suite eines einstmals besessen, so ist es um des Schemas willen dann ausgemerzt worden. Einzelnes, was unter Bachs Werken da ist, kann man absolut als Überbleibsel seiner Arbeiten an diesem Werke ansehen, er nahm es jedoch nicht auf, so schön uns die Sachen erscheinen**).

Von dem liebevollen Verhältnisse der Eheleute reden deutlich zwei Notenbücher auf der Kgl. Bibliothek in Berlin. Das eine trägt die Inschrift: „Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin Anno 1722"; es ist bald nach der Vermählung begonnen worden. Eine interessante Notiz nennt das

---

*) P. I 7. **) I 3 6, 7, 8, 9 17 u. a.

Heft weiter: „Anti Calvinismus und Christen Schule item Anti Melancholicus von D. Pfeifern.“ Gemeint ist das die Schwingen der Kunst lähmende trockene Wesen der Reformierten in Köthen, Leid (der Christen Schule) und Verdrießlichkeit — dagegen sollte die Musik ein Mittel sein; der das Album aber zum Aufzeichnen von allerlei Noten geschenkt hatte, war ein Professor in Leipzig Pfeifer gewesen. Wir finden in dem Bändchen die französischen Suiten, einen Choral: Jesus meine Zuversicht, dreistimmig, mit Verzierung*), einen Torso für Orgel, eine Arie mit angefangenen Variationen, ein Menuett**). Das Orgelstück ist besonders interessant: ob wohl die Gattin Lust dafür hatte — —

Das andere Heft ist größer und feiner gebunden und hat die Buchstaben: „A. M. B. 1725“, weist uns demnach bereits nach Leipzig. Beide Gatten haben an dem Inhalt geschrieben, es enthält zwei Klaviersuiten aus dem ersten Hefte der Klavierübung, zwei von den „Französischen Suiten“, das C-dur-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier, Arie aus den Goldbergschen Variationen im vierten Bande der Klavierübung, dann kleinere Sachen, Tänze, nicht alles von Bach; ferner Gesangstücke. Es sind dies zunächst Kompositionen geistlichen Charakters. Zuerst das Lied Paul Gerhards: Gib dich zufrieden und sei stille in dem Gotte deines Lebens — dreimal: Bach muß es besonders lieb gehabt haben — zwei

---

*) P. V 5 Anhang 2. **) P. I 13 11 1.

ganz neue Vertonungen, die eine geradezu Bach überschrieben — ein tief-ergreifendes Stück*). Von des Meisters Hand steht eine Komposition da für den Gesang: „Dir, dir Jehova will ich singen"**) — und anderes***), darunter die Kantatenarie: Schlummert ein, ihr matten Augen, fallet sanft und selig zu†). Daneben finden sich weltliche Arien und Liebeslieder, so das von herzlichster Liebe durchwehte:

Bist du bei mir, geh ich mit Freuden
Zum Sterben und zu meiner Ruh;
Ach wie vergnügt wär' so mein Ende,
Es drückten deine schönen Hände
Mir die getreuen Augen zu.

Auch leichtere Sachen sind da, wie etwa die Erbaulichen Gedanken eines Tabakrauchers, trotzdem auch in dem Vergleiche des Qualms mit dem Menschenleben, das gleichwie jener so schnell verfliegt, ein ernster Zug liegt. Noch erscheint ein verstümmeltes Hochzeitskarmen, endlich kommen Generalbaßregeln. Das Lied in dem Buche „Willst du dein Herz mir schenken" ist wohl nicht von Bach.

Wie damals bei der ersten Hochzeit††) vereinte sich mit dem einen Glück ein anderes: wieder fiel Bach gerade ein Legat zu, die Witwe jenes Onkels war nun auch gestorben. Wir lernen in den Erbstreitigkeiten, die von Verwandten über der Hinterlassenschaft als-

---

*) L. Erk, Joh. Seb. Bachs mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien. Peters I 43, 44, II 208.

) Erk I 19, 20. *) Erk I 111.

†) BG. XX 1 82. ††) Vgl. S. 82 dieses Buches.

bald angezettelt wurden, den Meister in seiner offenen, ehrlichen, edlen, anständigen Gesinnung kennen und ehren. Freud und Leid! In diesen Tagen verlor Sebastian aber auch seinen Bruder in Ohrdruf und alsbald noch den letzten, der, aus der Legion Karls XII.*) nach Stockholm zurückgekehrt, dort bis jetzt als Hofmusikus gelebt hatte.

Durch die Vermählung des Fürsten mit einer für Musik nicht interessierten Prinzessin von Anhalt-Bernburg, der 19jährigen Friederike Henriette, wie Bach sie selbst in einem Schreiben an seinen Jugendfreund Erdmann**) nennt, einer amusa, wurden die Beziehungen des Künstlers und seines Gönners fremder, die Fürstin war noch dazu schwächlich und nahm so die ganze Sorge des Gatten in Anspruch — und Bach begann sich allgemach wieder nach seiner ursprünglichen Thätigkeit in der Kirche zu sehnen.

1722 am 5. Juni war in Leipzig Johann Kuhnau, der Kantor an der Thomasschule***), gestorben, und Bach bewarb sich, wenn auch zuerst mit unsicheren Aussichten, dann nach seiner einstimmigen Wahl selbst wieder schwankend, ob er annehmen solle: vom Kapellmeister ein Kantor werden war ein Schritt zurück, wenn es ihn auch um der Söhne willen hinzog. Die Fürstin starb schon im April 1723, das impedimentum war aus dem Wege gegangen, dennoch nahm Bach Leipzig an. „In des Höchsten Nahmen" that er den Schritt in dunkles Land hinein.

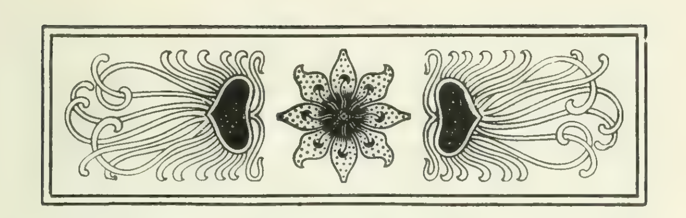
*) Vgl. S. 63 dieses Buches. **) Vgl. S. 46, 163.
***) Vgl. S. 63 f., 153.

Ungern ließ der Fürst ihn ziehen, aber er mußte auch endlich einsehen, daß für den großen Künstler ein großer Wirkungskreis erforderlich war. Er nannte ihn seinen „Kapellmeister von Haus aus", d. h. von seinem Wohnorte her, ohne in der Residenz ansässig sein zu müssen, war er berechtigt, den Titel zu führen, und Bach blieb auch fernerhin mit seinem fürstlichen Freunde in Verbindung. Als Leopold sich zum zweiten Male vermählt hatte, schrieb Bach zu der neuen Fürstin Geburtstage 1726 eine Kantate: Steigt freudig in die Luft zu den erhabnen Höhen*); der Text stammt von Bachs Leibdichter in der Pleißestadt, Henrici, mit dem Poetennamen Picander. Das Werk hat er später noch einmal verwendet und dann auch für eine Adventsmusik hervorgesucht.

Es währte nicht lange, da riß das schöne Band der Tod mit rascher Hand entzwei, ein edler Fürst lag auf der Bahre, in jungen Jahren war Leopold von Anhalt gestorben. Der dankbare Meister verfaßte eine großartige Trauermusik in vier Absätzen mit Doppelchören, begab sich mit seinen Leuten, denn in Köthen war ja kein Chor vorhanden, 1729 wieder in die kleine Residenz und führte das Werk auf. Tief hatte ihn die Kunde erschüttert, und einsilbig und in sich gekehrt begab er sich von Köthen zurück.

Hier in Leipzig aber ist Bach dann in 27jähriger Amtsthätigkeit bis zu seinem Tode geblieben; hier hat er seine volle Schaffenskraft entfaltet, seine meisten Werke sind hier entstanden, allerdings fast immer für den Bedarf des Augenblicks.

*) cfr. BG. VII 36.



Auf der höchsten Höhe.

Von sechs Bewerbern, die nach Kuhnaus Tode auftraten, darunter Telemann, Fasch und Rolle, hatte der Magistrat von Leipzig zuerst mit Telemann in Unterhandlungen gestanden, der augenblicklich in Hamburg lebte, für ihn sprach es sehr, daß er schon von früher her in Leipzig bekannt war; man suchte ihm alles aus dem Wege zu räumen, um ihn zur Übernahme des Amtes zu bewegen, da aber setzte Telemann dem Magistrate den Stuhl vor die Thür und sagte im letzten Augenblicke rundweg nein. Dann bevorzugte man aus den neu auftauchenden Kandidaten Graupner aus Darmstadt, einen alten Thomanerzögling und Schüler von Kuhnau, aber wieder wurde dem Magistrat ein Schnippchen geschlagen, Hessen entließ jenen nicht aus seiner Stellung, die er inne hatte. Etwas später erst reflektierte Bach auf das Kantorat, aber obwohl viel dafür sprach, besonders daß sich in Köthen nicht sein ganzes künstlerisches Wesen entfalten könne, so wurde

es ihm doch nicht leicht, die glückliche, leichte und ehrenvolle Stellung in der Umgebung eines wohlwollenden Fürsten aufzugeben. Zwar war dagegen wieder in Leipzig ein bedeutender Wirkungskreis, er kam aus der Zurückgezogenheit heraus mitten in die Welt, er konnte seinen Söhnen in der Universitätsstadt eine andere Ausbildung geben, zudem wurde ihm „diese Station dermaßen favorable beschrieben". Dennoch trug er sich ein Vierteljahr mit der Frage herum, wie er sich entscheiden solle. Am 7. Februar 1723, Estomihi, war er endlich zur Probe in Leipzig und führte die Kantate auf: Jesus nahm zu sich die Zwölfe. Man kannte Bach, er war mit Kuhnau befreundet gewesen, er hatte seinerzeit die Paulinerorgel abgenommen*), sein Ruf war durch ganz Deutschland verbreitet: so faßte man ihn jetzt für die Stelle ins Auge; der Meister hatte erklärt, alles übernehmen zu wollen, was mit dem Kantorat verbunden war, während die andern Winkelzüge machten. Der Thomaskantor hatte ja auch wissenschaftlichen Unterricht zu geben, wöchentlich fünf lateinische Stunden in Tertia und Quarta, sie wurden für schriftliche Arbeiten verwendet, Grammatik wurde durchgenommen, der lateinische Katechismus Luthers erklärt. Der Magistrat war geneigt, den Kantor dieser Arbeit zu entheben, Bach verzichtete auf die Befreiung: er fühlte sich also sicher, den Unterricht bewältigen zu können, und wollte auch nicht, was andere gekonnt hatten,

*) S. 153, 210.

nicht können. Daß man ihn deshalb in seiner vollen Größe zu schätzen gewußt habe, ist zu verneinen. Am 9. April 1723 hieß es in der Sitzung des Magistrats: da man die besten nicht bekommen könne, müsse man mit mittleren Kräften vorlieb nehmen. Wen hielt man für die Besten? Wer kennt denn heute Jesch! Tufen! Der schiefe Standpunkt des Magistrats in Kunstfragen sollte Bach die Stellung noch sehr verleiden.

Also man begnügte sich in Leipzig mit dem mittelmäßigen Geiste eines Bach. Da nun auch das Konsistorium nichts dagegen zu erinnern fand, so wurde er verpflichtet und am 31. Mai in einem feierlichen Aktus eingeführt. Es ist spaßhaft zu hören, daß es um ein Haar in der Schulfeier zu einem ärgerlichen Zusammenstoß der anwesenden Mitglieder des Magistrats und des Vertreters des Konsistoriums gekommen wäre; die beiden, Magistrat und Kirchenbehörde, lebten in beständigen Eifersüchteleien, die selbstherrlichen Stadtväter fühlten sich jeden Augenblick in ihren Maßnahmen durch das Konsistorium beschränkt und suchten peinlich jeden Tüttel ihrer Rechte zu wahren. Die Spannung zwischen den Beiden hat später noch oftmals den Meister in eine Zwickmühle gebracht.

Bachs Wohnung lag im linken Flügel des Schulgebäudes. Als er einzog, war das Schulhaus nur zweistöckig, erst in den ersten dreißiger Jahren wurde ein dritter Stock darauf gesetzt und Bach während der Zeit des Umbaues in eine Privatwohnung ausquartiert, alle Räumlichkeiten durchweg und auch die

Behausung des Kantors hatten müssen erweitert werden.

Bach kam in Leipzig auf einen bedeutenden und wichtigen Posten.



Die alte Thomaskirche und Schule in Leipzig.

Die Thomasschule hatte sieben Klassen, und mit ihr war ein Alumnat verbunden. Bei dem innigen Verhältnisse von Kirche und Schule in alter Zeit, das die Reformation nicht angetastet wissen wollte, waren diese Alumnen bestimmt, den Gottesdienst der Stadt musikalisch zu beleben. Der Thomaskantor, dem also die ganze Kirchenmusik Leipzigs unterstellt war, war, zumal noch Lehrer an der Anstalt, ein wich-

tiger Mann: das zeigt sich auch schon darin, daß er gleich nach dem Rektor und dem Konrektor seinen Platz im Lehrerkollegium hatte, und zu weniger Stunden verpflichtet war, als die anderen Amtsgenossen. Außer Latein in Tertia und Quarta hatte er den Gesang durch alle Klassen unter sich, in einem gewissen Turnus lag ihm die Inspektion in dem Internat ob, und er hatte die Schüler jede Woche einmal zur Kirche zu führen.

Das Schulamt war demnach nicht so schwer. 5 Lateinstunden, 7 Gesangstunden in der Woche, und dabei traten in den Nachmittagsstunden ältere Schüler, seine Amanuenses, die sog. Präfekten, für ihn ein. Viele Ferien, alle Augenblicke war frei, während der Messen, in den Hundstagen, dazu kamen verschiedene kleinere kirchliche Feste, Schulfeiern, und wenn sonst etwas los war: hatten die Lehrer ihre Namenstage, so fiel an dem Tage die Schule aus, für die dreimaligen Singeumgänge wurden je acht Tage zum Üben ausgesetzt, in Wirklichkeit nahm man für das Neujahrssingen sogar vier Wochen, und heiter scheint es auch sonst hergegangen zu sein, denn die Schulordnung gab an, daß dafür an den paar Tagen, die noch einigermaßen Unterricht war, nicht „ausgeschlafen“ werden dürfe.

Dann war der Kantor aber noch verpflichtet, für die Gottesdienste einen Stamm von Instrumentisten aus den Thomanern auszubilden. Der Magistrat hatte zwar ein Musikkorps für die Kirchenmusiken zur Verfügung, aber das waren nur sieben abgelebte Brüder,

besseres Material war da, aber das kostete den „Magnificenzen, HochEdelgebohrnen und HochEdlen Herren“ Geld. So wird Bach sich stets die befähigten Schüler ausgesucht und in seine Umgebung gezogen haben, wo sie Geigen-, Klavier-, Orgelspiel lernten, und manch einer hat die Schule thatsächlich weniger mit wissenschaftlicher Bildung verlassen, als vielmehr mit dem Künstlerpatent in der Tasche, Bachs Schüler gewesen zu sein.

Worauf sah der Meister denn nun wohl als Gesanglehrer? Ja, aus allem, was wir wissen, spricht der Musiker und nicht der Gesanglehrer. Nach einigen Censuren von ihm, die erhalten sind, will er namentlich profectus sehen, Leistungen, und was er damit meint, ist jedenfalls Tonreinheit, Treffsicherheit, Takthalten, Wohllaut. Von Aussprache und allem übrigen Technischen ist nie etwas zu finden. Es ist klar, daß er darüber nicht hinweggesehen hat, doch Sänger auszubilden war auch nicht seine Sache und bei sieben Stunden wöchentlich und vierzig Schülern darin jedenfalls nicht möglich. Der Meister stand andererseits der eigentlichen Gesangstechnik nicht so nah wie dem Instrumentalwesen, unterwirft er doch alles Vokale eben seinem Orgelstil, und weil dieser allein in seinen Tagen kirchlich war, mit Recht. Aber er faßte den Gesang deshalb auch anders auf, als es sonst gebräuchlich: das rein Gesangliche war für ihn nebensächlicher, dabei forderte er aus rein musikalischen Gründen von der Kehle eine Menge, was schwer zu bewältigen war. Mit genialer Kühnheit verfährt der

Meister in der Vokalmusik, bis zu den äußersten Grenzen führt er: so etwas wurde vor ihm nicht gewagt. „Der Meister der Orgel," sagt C. v. Winterfeld, „waltete bei unserm Sebastian vor über dem Meister des Gesanges. Die einzelnen Stimmen seiner Gesangwerke sind allerdings Gesang, aber freilich nicht ein solcher, dessen auch eine halbgebildete Kehle mächtig werden könnte. Sie erfordern vollkommen, allseitig ausgebildete Sänger, damit ihnen Gerechtigkeit widerfahre, und auch solchen bieten sie oft schwer lösbare Aufgaben." An Kehlgeläufigkeit und gesunde Lungen stellte er die allerhöchsten Anforderungen, und man mag sich denken, wie die Thomasschüler damit haben fertig werden müssen. Andererseits war zu seiner Zeit manches Technische der Gesangskunst verbreiteter als bei uns, Triller wurden schon in den ersten Schulstunden geübt.

Was hier gesagt wird, das gilt für seine Werke, welcher Art sie sein mögen: war einer ein guter Chorist, so war er für Bachs Arien ebenfalls sofort fähig, in denen ja die Stimme in dem großen Tonweben der Instrumente untertauchte und die Unabhängigkeit nie zu entfalten brauchte, die im allgemeinen vom Sänger verlangt wird. Allerdings die tiefe Gefühlswelt, die diese Schöpfungen des Meisters dennoch haben, zum Ausdruck zu bringen, waren diese Sängerknaben unfähig. Daß Bach allen anders lautenden Meinungen zum Trotz auf den Vortrag des Stückes viel hielt, ist durch seine Schüler klargestellt, die den Affekt beim Singen nicht vermissen wollen, und seine

von jemand, der es wissen mußte, einmal citierte Vorliebe für Vergleiche der Rhetorik mit der Musikkunst in Gesprächen beweist es ebenso aufs Deutlichste.

Der Alumnenchor führte also alle Gesänge bei allen Gottesdiensten und Kasualien der Stadt aus. Seit einigen Jahrzehnten waren zu den alten Hauptkirchen St. Thomae und St. Nikolai noch die Neue und die Peterskirche wieder mit Gottesdiensten gekommen, und sie alle verlangten Kirchenmusik, an Festtagen sogar noch die Kirche des Johannishospitals. Der Kantor hatte die vier Sängerriegen für diese Kirchen einzuüben und für jeden Sonntag anzuordnen, was zu singen sei; er dirigierte allerdings in eigener Person nur in den beiden Hauptkirchen der Stadt, in der Thomas- und der Nikolaikirche.

Das Amt erforderte doch den ganzen Mann. Der ungeheure Apparat täglicher gottesdienstlicher Verrichtungen in diesen beiden und der ständigen musikalischen Aushülfe in zwei anderen Gotteshäusern beanspruchte eine nicht geringe Arbeitskraft und Aufopferungsfähigkeit: Bach, ihm lag die ganze Vorbereitung der Musik ob.

Der Gottesdienst hatte viele Gebräuche aus der katholischen Kirche bewahrt, Meßgewänder, das Glöckchen bei der Konsekration und so auch die lateinische Sprache bei den Chorgesängen, ja sogar die Perikopen wurden, ehe man sie deutsch verlas, lateinisch recitiert. Wenn auch einige Reformer auf Abstellung der alten Sitten drängen mochten, so blieb es beim Althergebrachten auch zu Bachs Zeit.

Um $5^1/_2$ Uhr am Sonntag war Mette in der Nikolaikirche. Um 7 Uhr begann in beiden Hauptkirchen der große Gottesdienst. Der liturgische Akt zog sich bis 8 Uhr hin, zwischen dem Credo und dem dann folgenden deutschen Glauben wurde die etwa 25 Minuten dauernde Figuralmusik eingeschoben; pünktlich um 8 begann die Evangelienpredigt und währte bis 9 Uhr, darauf folgte der Gebetsakt und die Kommunion. Nach den Einsetzungsworten und vor der Distribution war zuweilen noch eine Kirchenmusik, um 11 Uhr war gewöhnlich der Gottesdienst zu Ende. Es ist klar, daß er im Winter fast ganz bei Licht gefeiert wurde. Die liturgisch einfache Mittagskirche mit Predigt setzte um $11^3/_4$ Uhr ein, um $1^1/_4$ war Vesper mit Motette und Epistelpredigt.

Die hohen Feste wurden drei Tage gefeiert, außerdem waren alle Feiertage der Kirche und die Marientage durch große Festmusiken ausgezeichnet, nur die Johannis- und Michaelisgottesdienste verliefen einfacher. In der Passionszeit schwieg, allerdings nicht ohne Ausnahme, alle Musik; besonders ausgestattet war der Palmsonntag, an ihm sang vor dem Hochaltar der Archidiakonus mit Assistenz des Schülerchors die Passion nach Matthäus — wenn nicht etwa Marien Verkündigung an dem Tage begangen wurde. Am Karfreitag las man den Bericht nach Johannes; Markus und Lukas waren also übergangen. Die Kunstmusik der Zeit eroberte sich 1721 auch die Karwoche, in diesem Jahre war es, daß in der Karfreitagsvesper zuerst eine Passionsmusik aufgeführt

wurde. Mit Widerstreben hatte der alte Kuhnau, dem Zuge der Zeit folgend, noch eine Passion komponiert.

Was die Wochengottesdienste betrifft, so hatten da die Thomaner nur in ihrer eigenen Kirche mit der Liturgie zu thun, am Dienstag um 6 3/4 Uhr morgens war Predigtgottesdienst, am Donnerstag ebenso mit Kommunion, am Freitag um 1 1/2 Uhr große Betstunde, am Sonnabend um 2 Uhr Beichte; während darnach die Privatbeichte stattfand, begann auf dem Orgelchor die Hauptprobe zur Sonntagsmusik.

Die Einzelheiten des reichhaltigen Kultus sind gar nicht auszuführen. Dabei war die Bevölkerung keineswegs indifferent, kurz vor Bachs Zeit waren ein paar Kirchen, die oben erwähnte Peters- und die Neue Kirche, wieder in Benutzung genommen worden, weil die Hauptgotteshäuser der Stadt nicht ausreichten.

Ein offizielles Gesangbuch gab es nicht, da die meisten Lieder für die bestimmten Zeiten und Tage ein für allemal feststanden; in Benutzung war allerdings das bekannte von Vopelius und das von Wagner-Günther in 8 Oktavbänden. Begleitet immer mit der Orgel wurde weder der Gemeindegesang noch der Chor, eine große Mannigfaltigkeit herrschte allenthalben.

Die Orgeln selbst waren in den Bach unterstellten Hauptkirchen nur recht kläglich, die der Thomaskirche stammte noch aus einem alten Kloster um 1500, es war ein schon mehrfach ausgeflicktes Werk und stand sehr zurück an der Wand der Kirche — auch die Orgelempore war damals kleiner als heutzutage, auf einen

engen Raum standen alle Mitwirkenden zusammengepfercht. Die Thomaskirche hatte aber noch eine zweite Orgel, die gegenüber der großen auf einer Empore über dem Altar postiert war, sie wurde nur an hohen Festen bei doppelchörigen Gesängen benutzt, es war ja nichts Ungewöhnliches, die Sänger bei mehrchörigen Stücken in verschiedenen Stellen des Gotteshauses anzubringen, natürlich erforderte es Kunst, wenn es mit dem Zusammensingen klappen sollte. Die Orgel der Universität hatte Bach, wie wir gesehen haben, von Köthen aus geprüft, sie war ein ausgezeichnetes Werk, und der Meister war alles Lobes über sie voll.

Der Kantor war allerdings stark in Anspruch genommen. An den einfachen Sonntagen wurde abwechselnd nur in einer der beiden Hauptkirchen eine Kantate aufgeführt, an Festtagen aber fand dies an beiden Orten zugleich statt, der Kantor leitete dann den ersten Chor am Vormittag in der Nikolaikirche, während die zweite Riege unter Direktion ihres Führers, eines Thomaners, in dem andern Gotteshause eine zweite Kantate sang, am Nachmittag wechselten die Chöre dann um; folgte ein zweiter Feiertag, so setzte der Kantor mit einer neuen Kantate in der Thomaskirche am Morgen ein, und der zweite Chor wanderte nach Nikolai, und am Nachmittag vertauschten sie wiederum ihre Plätze.

Die Proben zu den Sonntagen waren, wie gesagt, am Sonnabend nach dem Vespergottesdienst, der um 2 Uhr Sitte war, und dauerten bis 4 Uhr.

Zu den Gottesdiensten kamen die Trauungen und die Leichenbegängnisse. Gab bei feierlichen Begräbnissen die ganze Schule das Geleite, so wurde vor dem Trauerhause eine Motette gesungen, auf dem Wege zum Friedhof ertönte ebenfalls Gesang. Der Kantor war gehalten, zugegen zu sein, er wählte das Gesangstück aus, er leitete wohl auch die Motette, doch war es alte Toleranz, daß ihn seine Chorpräfekten vertreten konnten. Diese sprangen auch für ihn bei den Brautmessen ein, wenn nicht Rang und Wunsch der Nupturienten größere Musik erheischten.

Zu Chorpräfekten wurden hervorragende Schüler genommen, die der Kantor sich auswählte, wie er sich auf sie verlassen konnte: sie hatten nicht nur das Dirigieren in seiner Abwesenheit zu besorgen, sondern nahmen ihm auch oft genug das Einstudieren ab. Sie hatten wichtige Posten, waren eben ganz seine rechte Hand, wußten seine Intentionen. Daß der Kantor aber freilich dadurch und bei seiner im allgemeinen ungebundenen Stellung oft in die Versuchung kam, es mit der Erfüllung seiner Obliegenheiten nicht so strenge zu nehmen und sie auf ihre Schultern abzuwälzen, ist nicht abzusprechen, es ist leicht erklärlich. Besonders der Präfekt des ersten oder des Hauptchores war ganz die Seele des Kantors und vertrat ihn in allem.



Bach sah von vornherein seinen Beruf in der Stadt nicht als ein Schulamt an, er schrieb sich

Director musices und erst in zweiter Linie, oder wenn es sich lediglich um Schulprüfungen handelte, Kantor. Er faßte seine Stellung zuerst von der musikalischen Seite und damit als frei und unabhängig auf und that das um so bestimmter, je geflissentlicher gerade die Behörde sich auf den simpeln Kantor steifte. Allerdings war die Kirchenmusik auf die Arbeit in der Schule angewiesen, aber sein Selbstbewußtsein, sein Künstlerstolz, den ihm niemand verargen kann, und auch das Ursprüngliche seiner Musik zeigten ihm jenen Titel als den passenderen. Seine Vorgänger hatten ihn nur in Bezug auf die Paulinerkirche geführt, man sieht, Bach betrachtet sich als den, der das Musikwesen Leipzigs zu regieren hat.

Die Kirchenmusik in der Universität war nicht eigentlich etwas, was ohne Zweifel den Thomaskantor berührte, aber nach der Observanz war er auch dort Musikdirektor. Als die Universität, die bis dahin nur Festgottesdienste gehabt, für jeden Sonntag einen kirchlichen Akt beschlossen hatte, gewann die Stellung noch mehr Wichtigkeit. Kuhnau hatte es, trotzdem die Verhältnisse gegen ihn waren, fertig gebracht, sich in der alten Weise dort wieder festzusetzen. Nach seinem Hinscheiden hatte sich Görner von St. Nikolai drüben eingenistet. Bach sah ein, daß er die Studenten für sich gewinnen müsse, um die musikalischen Kräfte unter ihnen für sich zu verwenden; so nahm er ohne weiteres sofort bei seinem Eintritt in das neue Amt die Pflichten und Rechte bei der Universität für sich in Anspruch. An den Festtagen und bei feierlichen Ge=

legenheiten war ihm nichts streitig zu machen, Görner merkte, wie er den Posten verlieren müsse, den er sich angeeignet hatte; aber er besaß doch auch seinen Anhang bei der Hochschule. Was hinter den Kulissen vorgegangen ist, hat man nicht erfahren — wissen wir denn alles, was hinterm Rücken durchgenommen wird — Görner aber behauptete sich wenigstens in den gewöhnlichen Sonntagsfeiern. Und man besoldete ihn noch dazu aus den Geldern, die für den Kantor dawaren. Bach sah die Sache zwei Jahre an, da aber geht es ihm zu weit, wenigstens sein Honorar will er beanspruchen, denn in Geldfragen kannte der ideale und doch so haushälterische Mann keinen Spaß. Kurz entschlossen schrieb er an den Kurfürsten und König in Dresden, er wußte, daß man ihm dort wohlwolle. Mit einer Schnelligkeit, die man nicht glauben sollte, sandte man auch in der That von der Residenz einen Blitzstrahl in die Klique der Hochschule, man las nicht einmal Bachs Schreiben ordentlich durch, denn die Verfügung enthält allerlei Fehlerhaftes, was der Meister gar nicht gemeint hatte. Die Universität sandte eine Rechtfertigung hinauf, auf seine erneute Vorstellung hin gab man sie erst an Bach weiter, um sich dazu genau zu äußern, und der Meister setzte ein langes Schriftstück auf, in dem er seine Ansprüche mit einer Klarheit und Gründlichkeit darlegte, die uns imponieren kann. Wir erfahren zu wenig von dem Ausgange der Affäre, späterhin sehen wir beide Musiker wechselweise amtieren. Daß der Meister sein volles Recht

bekommen hätte, kann ich nicht glauben, es ist kläglich zu sehen, wie wenig man sich seiner annahm.

Aber bei den Studierenden war Bach inzwischen wohlgelitten. Es glückte ihm, nach dem Weggange des Dirigenten den angesehenen akademischen Musikverein zu sich herüberzuziehen und dessen Leitung zu erhalten. An die Stelle des nach Gotha berufenen Organisten der Neuen Kirche, der bislang stets den Verein unter sich gehabt hatte, war Gerlach gekommen, weil er „von Herrn Bachen gelobet worden", der mußte sich als des Meisters Schützling, dem er sein Amt verdankte, fügen, als Bach ihm den Verein wegnahm; Gerlach bekam ihn später erst, als ihn sein Gönner aufgab. (Er verlor dann bald seine Bedeutung.) So übte der Meister aber jetzt mit den Studiosen alle Woche, in der wärmeren Jahreszeit am Mittwochnachmittag in einem Garten in der Windmühlengasse, im Winter an den Freitagabenden in einem Kafehause der Katharinenstraße und führte mit den jungen Leuten eine Reihe Festmusiken auf.



Womit Bach in Leipzig richtig begann, das war, die Jugend zu besserem Können zu erziehen und ihre Liebe zu edler Kunst durch fortgesetztes Mitwirken in nur großen Werken zu erwecken. Das hieß: er mußte selbst, so viel er irgend konnte, solche Werke schaffen. Welche noch nicht dagewesene Thätigkeit zeigte er darin eine Reihe von Jahren hindurch.

Der Beruf wies den Meister jetzt natürlich auf besondere Pflege gottesdienstlicher Musik beim Komponieren hin, und eine unglaubliche Zahl der großartigsten Werke entstanden unter seiner Hand. Jeden Sonn- und Feiertag war ja wenigstens eine Kantate unter seiner Leitung zu singen, und er schrieb, was er aufführte, fast ganz allein. Ein Vielschreiber wie Telemann war er dabei nicht, der 12 Jahrgänge Kantaten, 44 Passionen, 40 Opern und 100 Ouverturen — gewissermaßen verbrochen hat, oder wie Fasch, der oft in der Woche vier Kantaten hinwarf — manches ist auch darnach. Fünf vollständige Jahrgänge Kirchenkantaten für alle Sonn- und Festtage waren bei Bachs Tode vorhanden, das sind im ganzen 295 Stücke, und alles gehaltvolle Werke, jedes von höchster Bedeutung, die That „echtesten, nur auf den Gegenstand selbst gerichteten Künstlerfleißes, ein mit sorgsamer Hand Stein auf Stein gefügtes großartiges Monument“. Ganz unversehrt hat es nicht die Zeit überdauert: noch sind etwa 226 Nummern nachweisbar, leider sind aber davon auch sehr viele verloren gegangen.

Bach haßte es, Würdeloses zu schreiben, nur um zu schreiben, und griff aus diesem Grunde öfter, wenn die Zeit knapp war, statt Dutzendsachen zu bieten, auf ältere Arbeiten in seinen Kompositionen zurück und brachte diese dann nach reiflicher Prüfung freilich gefeilter und gedankenreicher. Doch auch Hauptwerke enthalten ältere Stücke, die der Meister als besondere Lieblinge seiner Muse herübernahm.

Bachs Partituren sehen nicht aus, als habe er viel Vorarbeiten gemacht und mit der Feder hin und her erwogen, wie Beethoven. Wir erhalten den Eindruck, daß er sofort in einem Zuge niederschrieb, nachdem er erst innerlich das Ganze gründlich überlegt hatte, dabei allerdings noch während des Schreibens neuschaffend. Was des Meisters ungeheure kompositorische Thätigkeit allein an mechanischer Kraft verschlang, kann man sich denken. Das Stimmenausschreiben, Partituren, fremde Musterstücke — mit seinen Noten beschäftigte er zeitweise die Schüler in angestrengtester Arbeit, noch Jahrzehnte nach seinem Tod sprach man davon, was die Thomaner bei Bach alles an Noten zu schreiben hatten, dazu seine Söhne, seine Frau half ihm bis zuletzt, und er selbst schrieb, was ihm lieb war, noch einmal eigenhändig ins Reine.

Ein Mißstand zwischen den Kantaten des Kantors und den Gemeindeliedern konnte nicht eintreten, denn derselbe Kantor bestimmte altem Herkommen gemäß die Lieder. Eine bestimmte Anzahl von Gesängen aber war ein für allemal genehmigt, für die Festzeiten waren sie überhaupt unwandelbar festgelegt, darüber hinaus war der Kantor gehalten, nicht ohne höhere Approbation zu wählen. Zu den Perikopengedanken mußten die Kantaten auch schon passen, denn sie wurden mit Rücksicht hierauf für jeden Sonntag eigens gedichtet. Nur sandte der Kantor am Montag früh die Texte für den kommenden Sonntag erst jedesmal dem Superintendenten zur Durchsicht. Dem Meister waren so doch immer etwas

die Hände gebunden, und wir wissen, Bach war nicht der Mann, dem man irgend etwas gern drein reden durfte. Als Künstler war er gewillt, so frei wie möglich zu schalten, er wußte, er trug das Korrektiv gegen fehlerhafte Standpunkte in sich selbst. Wie wunderbar fein, mit welchem tiefen Gefühl hat er die Choräle in seinen Werken gewählt, und es ist klar, wie er mit Takt und Vorsicht in jeder Weise bestrebt gewesen sein wird, alles Musikalische, worüber er zu bestimmen hatte, dem Rahmen des jeweiligen Gottesdienstes einzupassen. So ist ihm nicht zu verdenken, daß er sich bei seiner Gewissenhaftigkeit in Sachen der Kunst nicht gerade peinlich noch der Beaufsichtigung zu unterstellen liebte. Den Gegensatz zwischen Magistrat und Kirchenbehörde brauchte er auch nur auszuspielen, wenn man ihm diesen Unabhängigkeitstrieb austreiben und den eingebildeten Kantor ducken wollte: die beiden gleichberechtigten Faktoren gönnten einer dem andern nichts. So hatte der Meister in dem einen Jahre gedruckte Programme einer Passionsmusik in der Stadt umhergeschickt, die er am Karfreitage aufführen wollte, da erschien ein Magistratsschreiber als Abgesandter des Magistrats in seiner Wohnung und eröffnete ihm, daß er so etwas ohne „ordentliche Erlaubniß des Rathes“ nicht thun dürfe. Bach ließ den armen Kerl hart an, wenn mans nicht wolle, werde er die Aufführung bleiben lassen, er habe ja doch bloß die Mühe und Arbeit von allem, das Werk sei schon öfter aufgeführt worden, es könne nichts Verfängliches haben, er werde die

Sache dem Superintendenten unterbreiten, daß ihm die Passion verboten worden sei. Der städtischen Behörde mußte die Geschichte unangenehm sein. Ein andermal muß Bach wohl die Gesänge nicht ruhig nach der alten Schablone nach Schema F gewählt und man muß ihn sofort verklatscht haben, kurz, der Superintendent bekam vom Konsistorium den gemessenen Befehl, dem Kantor mehr auf die Finger zu sehen. Dann wieder hatte der Subdiakonus von Nikolai mit Wissen des Superintendenten begonnen, bei den Vesperpredigten die Lieder vorzuschreiben. Dies Dreinreden war dem Meister mit der Zeit an die Ehre gegangen, und er bestimmte einfach von sich aus andere Lieder, die gesungen wurden. Der Geistliche brachte die Sache ans Konsistorium, und dies war allzu rasch bei der Hand, den Superintendenten Bach auf den Hals zu schicken. Diesmal wendete sich Bach an die Stadt und legte dar, daß er keineswegs gesonnen sei, „darein zu condescendiren", daß ihm sein altes Recht ganz verkümmert werde.

Zu erwähnen ist wohl einiges Allgemeine über Bachs Kantaten. Es ist die Frage aufgeworfen worden, ob der Meister auch der Sitte seiner Zeit gehuldigt habe, eigenmächtiges Auszieren an seinen Werken zu gestatten; die Komponisten seiner Epoche sahen es nicht ungern, verlieh es doch ihren Erzeugnissen mehr Leben und augenblickliche Verve. Die eigenartige Persönlichkeit Bachs macht es an sich schon unglaublich, daß er der Subjektivität des Vortragenden viel Freiheit gelassen hätte: in seinen tiefsinnigen

festgefügten Tonbildern hat Laune keinen Raum. Wollte er Verzierungen, so drückte er alles mit eigentlichen Noten aus: selbst bei den Ritornellen, wo gewiß Freiheit gegönnt wurde, gab er mit den Ziffern die allergenauesten Anweisungen, wie zu verfahren sei. Es war einem Bach nicht verborgen, daß ein taktvoller Musiker die Schönheit eines Werkes durch angemessene Verzierungen heben könne, aber ein eitler unverständiger Mensch sie nicht ordentlich ausführen würde. Selbst im Recitativ konnte Bach, der dieser Form melodisches Wesen zu geben liebte,*) freiem Ermessen, die Töne um des Accents willen zu verändern oder Verzierungen anzubringen, nichts einräumen. Da aber gerade die Manieren das melodische Element stärkten, so veranlaßte ihn das, wo er sie für zutreffend hielt, sie auch in Noten, so genau wie möglich, auszudrücken. Wo er dergleichen haben will, schreibt er es auch peinlich aus, und es muß nach seinen Noten peinlich gesungen werden; da er aber alles so sauber vermerkt, so ist klar, daß der Meister sonst, wo wir etwa auch irgend eine Licenz haben möchten, davon nichts wissen will. Immerhin könnten wir jedoch sagen: wo Bach die Verzierung hinschreibt, sieht er sie als wesentlich an, und er würde es einem Sänger, dem Geschmack und Takt zuzutrauen ist, nicht verargt haben, eine schöne Sache einmal noch verschönern zu wollen. Doch das wäre bei den feinen psychologischen Zügen in Bachs Werken allenthalben, die

*) Man denke an das Recitativ-Quartett in dem Weihnachts-Oratorium!

man finden und beachten muß, immer von Fall zu Fall zu entscheiden.

Dasselbe ist auf die Arien anzuwenden. Man war gewöhnt, in der Wiederholung der Arie aus freien Stücken zu variieren. Wenn wir erwägen, daß Bach verschiedentlich andere Wendungen im Wiederholungsfall einschlägt, also nicht die echte da capo-Form innehält, so dürfte auch hier eine eigenmächtige Veränderung nicht gestattet erscheinen. Auch hier hat Bach, wo es ihm auf etwas Bestimmtes ankam, dies alles vollständig ausgeschrieben; doch mochte er hinwiederum dem Einzelnen einigen Spielraum lassen, wir finden oftmals, daß bei der Schlußkadenz alle Instrumente absetzen, nur das Continuo weitergeht: da mag ihm vielleicht nicht viel daran gelegen haben, ob der Sänger auch einmal seiner Sangesfreudigkeit die Zügel schießen ließ. Jedenfalls war in den Proben Gelegenheit genug, mündlich Winke zu geben. Bei den Chören mußten willkürliche Fiorituren allerdings ein unordentliches Wesen befördern. Wie? waren sie denn bei Chören möglich? Aber so war es. Man bedenke, was ein Chor damals war, die Solisten bildeten zusammen auch schon den Chor, ein paar andere Stimmen verstärkten höchstens. Wieviel Verzierungen hat nicht der Meister regelrecht für seine Chöre ausgeschrieben, und daß diese bestimmt dargestellt werden sollten, ist sicher.

Die Singstimme ist und bleibt für Bach ein Tonwerkzeug, nur daß eben dies Tonwerkzeug gerade auch Worte hörbar macht, sie war gewissermaßen in dem

Organismus des Stückes das Register, das gleichzeitig das Wort hervorbrachte. Als Darsteller des kirchlichen Gemeinempfindens war ihm ein individuelles Hervortreten nicht erlaubt. Wenn das Wort sich nicht so deutlich heraushob, so waren dafür die Texte in der Gemeinde ausgegeben, dort mochte jeder nachlesen. Es ist darum auch dem Meister nicht falsch erschienen, daß die Instrumente in seinen Stücken im Verhältnisse zu den Sängern wie 3 zu 2 besetzt waren.

So mannigfaltig die Anlage dieser Kantaten auch ist, so verschieden untereinander sie sich dem Hörer darbieten, an der allgemeinen Grundform hat Bach, seit er seine ersten damals in Weimar schrieb, nichts zu ändern und weiter auszufeilen gefunden, ein eigentliches Fortschreiten von unsicherer Ahnung zur Klarheit und Gewißheit ist nicht zu bemerken. Dem großen Plane nach bleiben die Kantaten sich gleich. Ein Vorspiel des Orchesters leitet ein, den folgenden Satz in seinen Grundzügen andeutend, oder auch zwanglos das Werk vorbereitend; doch nicht immer ist diese Sinfonie da, oft beginnt die Kantate sofort mit dem Chor, einem Recitativ, einer Arie. Die Chöre sind bei Bach in dieser Leipziger Zeit immer von überwältigender Wucht, überaus kunstvoll gearbeitet, eigenartig, von einer ungestümen Harmoniefülle, hinreißend im Großen, ehrfurchtgebietend in den kleinen Zügen; die hinzutretende grandiose Orchesterbegleitung verstärkt noch den Eindruck, besonders wenn mehrere Gruppen gegeneinander ankämpfen: die größten Wirkungen unserer Instrumentation von heute

-- Bach hat sie schon. Das Recitativ wird meist von der Orgel gehalten, die Arie dagegen tritt mit einigen Instrumenten auf. In bewunderungswürdiger Weise nimmt Bach den Choral und zwar in sehr verschiedener Bearbeitung in die Kantate hinein: er flicht die Melodie in freiere Chöre ein; weiterhin singt der Chor gemessen und feierlich den Kirchengesang, und die fessellos dahinstürmenden Instrumente sprühen einen Strahlenglanz darüber her; jetzt ertönt ein einfacher, ernster, vierstimmiger Satz. Während einige Kantaten überhaupt nur für den Chor gesetzt sind, so finden wir daneben andere, die der Meister ganz und gar nur für eine Stimme geschrieben hat.

Die Dichtungen aber lieferte ihm ein Leipziger, Christian Friedrich Henrici, mit dem Pseudonym Picander. Bach war doch der dichterischen Sprache nicht so mächtig. In der ersten Leipziger Zeit griff er zwar nach auswärtigen Poeten, Franck mochte er dabei lieber als Neumeister. Dann entdeckte er Henrici. Der Dichterling lebte nach seinen Studienjahren als Privatmann in ärmlichen Verhältnissen dahin und nährte sich von dem, was seine Gelegenheitspoesien einbrachten, die er auf Bestellung lieferte. Ein Bettelpoem an den Kurfürsten machte ihn zum Oberpostkommissarius, dann taucht er als Land- und Trank-Steuereinnehmer auf. Ein eingebildeter, aber ungebildeter Mensch, am liebsten machte er, das sagt er selbst, zotige Hochzeitskarmina. In seinen geistlichen Reimfabrikaten hat er fast keinen Flug der Gedanken, kein erhabenes Wort, nichts Ursprüngliches,

wenn ihm nicht, was wir hier und da entdecken können, Bach einmal auf den Kopf geklopft hat. Abgestoßen fühlt man sich besonders durch die Sucht, das schale Gereimsel durch biblische Redewendungen und Anspielung auf meist ganz abseits vom Bekannten liegende biblische Ereignisse zu würzen. Aber der Tonsetzer bedurfte eines Versemachers. Übrigens schrieb Picander schnell und leicht. Daß er Franck benutzt, dafür wird Bach gesorgt haben, der ihn sicher auf seinen Weimarischen Lieblingsdichter hinwies. Auch von Johann Jakob Rambach mit seinen ausgezeichneten Kantatentexten war es Bach erwünscht, wenn sein Leipziger Leibpoet ihn ausschrieb. Und Picander brachte alles fertig, was man von ihm verlangte. Bach hatte eine Trauerode Gottscheds auf die verstorbene Königin Christiane Eberhardine komponiert, die Musik sollte nicht umkommen, da schrieb Picander einen andern Text und aus der Ode wurde eine Markuspassion. Solche Versemacherei geht unsereinem allerdings über die Pappelbäume. Daß der Meister des madrigalischen Geschreibsels seines Henrici doch auch gelegentlich überdrüssig wurde und ihm der Bursche nicht mehr imponierte, werden wir sehen: Bach griff in den dreißiger Jahren zu Kirchenliedern und wählte sie als Texte -- nachmals ist der Knüttelpoet wieder obenauf gekommen.



Eine durchaus unanfechtbare Chronologie der heute existierenden Kantatenwerke ist kaum jemals zu er-

hoffen. Datiert sind nur wenige; bei der folgenden Aufzählung schließe ich mich am einfachsten an Spitta an, der geistvoll und mit feinem Takte geordnet hat.

Eingeführt hat sich Bach in Leipzig mit der Kantate: „Jesus nahm zu sich die Zwölfe".*) Doch scheint ein damals in Köthen geschriebenes Werk: „Du wahrer Gott und Davids Sohn"**) zuerst hierfür bestimmt gewesen zu sein, nach allen Seiten hin ein hervorragendes Meisterstück, auffallend darin die kühne Verbindung von Recitativ und Choral, die hier zuerst erscheint, alles ernst, sinnig und kunstvoll. Aber Leipzig war für solch ein Werk wohl noch nicht reif, und so bequemte sich der Meister mit dem andern einfacheren dem Geschmacke des Publikums mehr an. Die Pfingstmusik, mit der Bach seine Thätigkeit in der Universitätskirche eröffnete, ist nicht festzustellen; in St. Thomae begann sein Wirken am 1. Trinitatissonntag. Es ist nach den Anschauungen der Zeit selbstverständlich, daß er gleich so viel wie möglich Eigenes dargeboten hat. Für den 2. Trinitatissonntag ist eine Kantate da: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes", die von Bachs Hand selbst die Jahreszahl 1723 trägt, eine mit ihr in der ganzen Anlage korrespondierende für den 1. p. Trin.: „Die Elenden sollen essen, daß sie satt werden" wird demnach gleichfalls hierher gehören. Wir haben da die zweigliedrige Kantate Bachs vor uns, zwischen deren beide Abschnitte sich die Predigt einzuschieben hatte, überaus sinnvoll weiß der Meister

*) P. 1290. **) P. 1651.

den fallen gelassenen Faden darnach wieder aufzunehmen. (Beide Werke sind auch in verkürzter Gestalt verbreitet worden.) „Ein ungefärbt Gemüthe" (4. Trin.) greift auf Neumeister zurück, „Ärgre dich, o Seele, nicht" (7. Trin.) auf Franck, ein Stück, hochbedeutsam in Detail und Ganzem, die Arien einander überbietend an Tiefsinn und Innigkeit, die Perle von allem ist aber der Zwiegesang für Sopran und Alt. Das Interesse wendet sich dann dem Schlußchoral der ersten Hälfte der Kantate zu, in dem die Choralfantasie auf vokalem Gebiete erscheint: Flöten und Violinen mit Baß führen eine kindlich-fromme Weise vor, hinein senkt sich die Melodie des Chors: „Es ist das Heil uns kommen her", der Cantus firmus im Sopran, die andern Stimmen kontrapunktieren. „Ihr, die ihr euch von Christo nennt" (13. Trin.) könnte gleichfalls in diese Zeit des ersten Leipziger Schaffens gehören. Durch Einführung von Recitativen und Gliederung in eine Doppelkantate wird auch die wunderschöne Weimarische „Wachet, betet" jetzt umgearbeitet worden sein. Am 24. August, am Bartholomäustage, war in Leipzig Magistratswahl, und an einem der folgenden Tage fand ein feierlicher Gottesdienst statt, bevor die Gewählten zur ersten Sitzung zusammentraten. Den rechten Festcharakter trägt die hierfür gesetzte Kantate: „Preise, Jerusalem, den Herrn", eine große Instrumentenmasse wird aufgeboten, etwas Glückliches, Sonniges liegt über dem Werk; der Text ist wenig begeisternd, hätte Bach nicht solche großartige Erfindungsgabe gehabt, ein anderer

hätte schwerlich mit den Worten das geschaffen, was wir jetzt haben. Für die Einweihung der neuen Orgel in Störmthal bei Leipzig, die Bach selbst geprüft hatte, ist bestimmt: „Höchst erwünschtes Freudenfest". Das Opus ist mit Rücksicht auf den adligen Patron der Kirche mit besonderer Sorgfalt ausgearbeitet und ist später mehrfach wieder aufgenommen worden. Merkwürdig ist es dadurch, daß es die Orchestersuite verwendet, die vier Arien zeigen unschwer den Rhythmus von Rondo, Gavotte, Gigue, Menuett: alle Kunstformen der Zeit schmolz der Meister seinem Stil ein.

Wir treten in das Kirchenjahr 1723—24. „Christen ätzet diesen Tag in Metall und Marmorsteine" verleiht der Freude des Weihnachtsfestes einen weihevollen Ausdruck. An Neuheit, Kühnheit, gewaltigem Aufbau ragt der große Eingangschor in dem Werke des zweiten Feiertages hervor: „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes, daß er die Werke des Teufels zerstöre"; in diesem ersten Stücke der Kantate erschöpft aber Bach fast schon seine ganze Kraft, daß für das Folgende kaum etwas übrig bleibt. Auch für den dritten Weihnachtstag haben wir eine Kantate aus der ersten Leipziger Zeit: „Sehet, welch eine Liebe", ebenso für das Neujahrsfest: „Singet dem Herrn ein neues Lied", wie so oft geschah, späterhin überarbeitet. Fassen wir nunmehr „Sie werden aus Saba alle kommen" (Epiphanias) ins Auge, so fällt uns sofort wieder der Anfang mit seiner hohen merkwürdigen Schönheit auf, aber dieser große und reiche Satz drückt den nachfolgenden einfachen Choral zu Boden,

hier dürfte allerdings die enge Beziehung des Werkes zum Gottesdienste entschuldigen. Mariä Reinigung, 2. Februar, gab die Kantate: „Erfreute Zeit im neuen Bunde“, meisterhaft und überaus angemessen ist die Konzertform eingeführt, auf die eine Solovioline geradezu aufmerksam macht. Ein gewaltiges Denkmal Bachschen Geistes liegt für Ostern vor in der Schöpfung: „Christ lag in Todesbanden“. Die Melodie des Chorals ist eine der allerältesten, und unvergleichbar unter allen Kantaten greift diese auf antiquierte Ausdrucksformen zurück, dabei Anregungen von Bachs Vorgänger Kuhnau aufweisend. Keine madrigalische Musik, überhaupt kein Sologesang -- das siebenstrophige Kirchenlied wird in sieben Abschnitten in stets neuer Weise durchgeführt, die Choralmelodie kehrt immer wieder, die Tonart ist immer die gleiche, und dabei doch diese unerschöpfliche Mannigfaltigkeit. Verloren ist, was Bach für die beiden andern Ostertage und für Himmelfahrt schuf. Für Pfingsten ist geschrieben: „Erschallet ihr Lieder, erklinget ihr Saiten“. Strophenarie, Fehlen des Recitativs, Wechselgespräch zwischen Jesus und der Seele im Duett*) weisen auf Franck als Dichter, die Musik gerade dieses künstlichen Duetts aber ist das Bedeutendste in der ganzen Kantate. Für den zweiten Pfingsttag ist nichts mehr da, für den dritten steht „Erwünschtes Freudenlicht“, ein festlich heiteres Stück, entstanden aus einer weltlichen Kantate unbekannten

*) Vgl. S. 131 dieses Buches.

Zweckes, der Schlußchor kehrt auch anderswo in einem weltlichen Opus wieder. „O heilges Geist- und Wasserbad“ (Trinitatis), Text von Franck, zeigt seine sauberste Detailarbeit. Wir reihen an: „Schau, lieber Gott“ (Sonnt. n. Neuj.). „Mein liebster Jesus ist verloren“ (1. Epiph.). „Jesus schläft, was soll ich hoffen“ (4. Epiph.), „ohne Frage eins der bewunderns-würdigsten Erzeugnisse nicht nur seiner, sondern überhaupt der deutschen Tonkunst, hier hat Bach gezeigt, wie er mit geringen Mitteln das Großartigste zu schaffen vermag. In jedem Takte, kann man sagen, ist der Genius in seiner vollen Stärke wirksam. An niemand wird das Werk vorübergehn, ohne die tiefste Bewegung zu hinterlassen.“ „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ (Estomihi) ist das von 1723 zurückgestellte eigentliche Probestück.*) „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (Jubilate). Das gehaltvolle „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“ (2. Trin.). „Lobe den Herrn, meine Seele“ (12. Trin.) — das Prachtvolle, Festliche verdankt die Musik wohl dem Umstand, daß sie gleichzeitig zur Magistratswahl am nächsten Tage gesetzt war. Die ganze Kraft liegt wieder im Anfangschor, einem der feurigsten glänzendsten Stücke: alles Folgende, so schön es ist, erscheint dagegen matt. Eine Komposition für Michaelis: „Es erhub sich ein Streit“ erweist sich als in die frühere Leipziger Periode gehörig am ehesten durch den Picanderschen Sprachschnitzer, der aber nur in

*) S. 251.

seinen ersten Sachen erscheint, lernen für lehren zu sagen; Johann Christoph Bach hat, wie man ahnen wird, zu diesem Werke Modell gestanden. Sebastian hatte das Stück seines Oheims damals aufgeführt und großes Aufsehen damit erregt. Schon der Text klingt an den Vorläufer des Meisters an. „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ hatte eine doppelte Bestimmung, Kirchenmusik für Mariä Reinigung zu sein, und gleichzeitig einer vier Tage später begangenen Gedenkfeier für einen vor wenigen Monaten verstorbenen v. Ponickau, einen sächsischen Kammerherrn, zu dienen, der Text ist allerdings so eingerichtet, ohne Persönliches gehalten, daß er beiden Gottesdiensten gerecht wurde. „Herz und Mund und That und Leben“ war für den 4. Advent in Weimar geschrieben worden, aber in den Rüstzeiten der Kirche war, mit Ausnahme des 1. Advents, in Leipzig kein Figuralgesang, so erfuhr das Werk nun eine Bearbeitung zum 2. Juli, Mariä Heimsuchung. Bis 1727 sind mit einiger Sicherheit noch anzusetzen: „Herr Gott, dich loben wir“ (Neujahr), wo sich Bach dem Telemannschen Geschmacke nähert, „Herr, wie du willt, so schicks mit mir“ (3. Epiph.) — auffallend das Nachahmen des Leichengeläuts durch das Pizzicato der Saiteninstrumente; „Alles nur nach Gottes Willen“ (3. Epiph.); „Nimm was dein ist und gehe hin“ (Septuag.); „Leichtgesinnte Flattergeister“ (Sexag.) voll populärer Melodik, vielleicht ursprünglich weltlicher Bestimmung. „Halt im Gedächtniß Jesum Christ“ (Quasimodog.), auch textlich

schön; „Du Hirte Israels" (Mis. Dom.), „ein kirchliches Pastoral voll Lieblichkeit und Ernst, Anmuth und Tiefe"; „Wo gehst du hin" (Kantate) — bei aller Unfähigkeit des Dichters weiß Bach gerade auch hier Licht und Leben zu spenden; „Wahrlich, wahrlich, ich sage euch" (Rogate); „Sie werden euch in den Bann thun" (Exaudi); „O Ewigkeit, du Donnerwort" (1. Trin.) — zu Grunde liegt das Kirchenlied, hier freilich etwas madrigalisch umgeschmolzen; „Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe" (Johannis); „Erforsche mich, Gott" (8. Trin.); „Thue Rechnung" (9. Trin.); „Herr, gehe nicht ins Gericht" (ebenso) — wundervoll gelungen die Mischung entgegengesetzter Gefühle: die Tiefen des menschlichen Empfindens in dieser Weise aufzudecken hatte noch niemand bis dahin verstanden, nach Bach wußte erst Gluck solches zu schaffen. „Schauet doch und sehet" (10. Trin.) — „gehört zu dem Packendsten und Erschütterndsten, was Bach überhaupt geschaffen hat", leider kommt abermals etwas Schiefes hinein, da wieder auf dem Anfang das Hauptgewicht liegt — erschütternd aber hernach die erhabene Baßarie: „Dein Wetter zog sich auf von weitem", das lange Tönen der hohen Trompete darüber, wie ein Strahl aus finsterem Gewölk, gibt dem das Gewitter drohend nachahmenden Tonbild eine wahrhaft blutrothe Farbe (Lindner). „Du sollst Gott deinen Herrn lieben" (13. Trin.); „Liebster Gott, wann werd ich sterben" (16. Trin.): von unnachahmlicher Wirkung wieder die Darstellung des Grabgeläutes durch das Pizzicato der Saiten im Verein

mit den schnellen Flöten in der Höhe. „Gottlob nun geht das Jahr zu Ende“ (Sonnt. n. Weihn.), der letzte Neumeistersche Text bei Bach — der große Chor an zweiter Stelle erscheint mit solcher Wucht, daß die ausgereifte Schönheit der vorhergehenden Sopranarie kaum daneben aufkommt, alles aber, was darnach steht, fast wirkungslos bleibt.



Die viermonatige Landestrauer um die Königin Christiane Eberhardine, die am 7. September 1727 begann, bildet einen Einschnitt in die Thätigkeit des Komponisten. Was fällt aber bei den bislang erwähnten Kantaten jedem sofort ins Auge? Es ist der grandiose Aufbau der Chorstücke. Wir sagten schon oben, daß die Grundform der Bachschen Kantate seit Weimar feststeht, aber dort sind bei aller Wucht mancher Chöre noch immer die Sologesänge bedeutender; während die Solostücke forthin zwar gleich bleiben, treten jetzt in Leipzig diese noch nie gebotenen, mächtig und kühn gestalteten Chorbilder hervor. Und noch eins: die instrumentalen Formen, die Bach sich in der Zwischenzeit zu eigen gemacht hat, führt er in ungeahnter Weise in die Kirchenmusik ein. Es wurde schon früher bei dem Rückblick auf die 1717 abgeschlossene Thätigkeit des Organisten erwähnt, daß der Meister auch den Orgelchoral für die Vokalmusik dienstbar macht: Orchester und Chor zwingt er zur Gestalt der Choralfantasie zusammen. Und den instrumentalen Choral

heißt er das regellose Recitativ zügeln und zu heiliger Würde weihen. Daß Bach nicht einmal nur sich an andere Komponisten seines Zeitalters anlehnt, hängt mit der Richtung in Leipzigs Musikleben zusammen, die er doch beachten mußte, wenn er auch kein vollständiges Vorbild an jenen nahm, zugleich ist es ein Beweis ehrlichen Sinnes, der auch von andern zu lernen sich nicht schämt und ihnen die gebührende Achtung nicht eingebildet versagt.

Mit dem Jahre 1728 sind wir in dichtester Nähe der Matthäuspassion, und wenn wir uns daneben der großen Trauermusik für Leopold von Anhalt erinnern, so wird uns nicht auffallen, daß wir nur vielleicht eine Kantate „Wer nur den lieben Gott läßt walten" (5. Trin.) in diese Gegend mit einiger Wahrscheinlichkeit verweisen können. Bach wird seinem Textdichter den Weg im allgemeinen gewiesen haben, das Kirchenlied wird dem Werke zu Grunde gelegt, aber die Strophen werden nicht gänzlich beibehalten, sondern mit madrigalischen Recitativen durchflochten, die nur einige Melodiefragmente verwenden. Es wäre möglich, daß Bach das Werk mehr für die häusliche Andacht geschrieben hätte, denn es steht durch eine eigene Erwähnung von ihm in einem noch vorhandenen Briefe fest, daß er in seiner Wohnung mit seiner kunstgesinnten Familienschar musikalische Aufführungen veranstaltete. Aus den folgenden Jahren setzen wir hierher: „Ehre sei Gott in der Höhe" (Weihn.), Fragment, später in eine Trauungsmusik übergegangen; „Gott, wie

dein Name" (Neujahr), aber erst nachmals fertig geworden. Voll Todesernst und Glaubensinnigkeit ist die Kantate: „Ich steh mit einem Fuß im Grabe" (3. Epiph.); „Sehet wir gehn hinauf nach Jerusalem" (Estomihi) zeigt schon deutlich die Nachbarschaft der Matthäuspassion, zu den frischesten und heitersten Werken gehört die Musik des dritten Ostertages: „Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergetzen",*) ein Werk, das nur für Solostimmen berechnet ist, von dem üblichen vierstimmigen Schluß natürlich abgesehen: einige chorische Anfangsstücke sind nicht als echt erwiesen.

„Ich bin vergnügt" (Sept.) — mit diesem Opus treten wir an eine lange Reihe von Solokantaten heran, die überhaupt nur für ein und dieselbe Stimme berechnet sind, und zwar unsere hier für Sopran. Daß Bach dabei an seine Gattin gedacht hat, ist mehr als wahrscheinlich. Anna Magdalena hatte eine ausgiebige Stimme, öffentlich trat sie aber nicht mehr auf, außerdem galt das mulier taceat in ecclesia damals sehr streng, aber im häuslichen Kreise hat sie ihre Gabe nicht unter den Scheffel gestellt. Dem Pfingstwerke: „Ich liebe den Höchsten" geht als Einleitung der erste Satz des dritten Brandenburgischen Konzerts voran, verstärkt durch Hinzutreten von Hörnern und Oboen: daß der Meister Kammermusikstücke für die Kirche verwendete, beobachten wir nicht zum

*) Das Werk läuft auch nach dem in dem Zelterschen Exemplare vorgesetzten, vielleicht nicht ursprünglich zugehörigen Anfangschoral unter dem Namen um: Auf, mein Herz, des Herren Tag.

ersten Male; ein ausgeführter Chor ist auch hier nicht da, ebenso nicht in der Kantate „Man singet mit Freuden“ (Michaelis), einem der Werke, wo die Jagdkantate*) ausgebeutet wird — so sehr durchgreifend ist die Umarbeitung nicht, das Staunenswürdige ist der Scharfblick, mit dem Bach das Alte als für den neuen Zweck passend erkannte — auf einem Bogen in einer andern Kantate ist aber doch noch der Anfang eines ursprünglich geplanten neuen Chors für dies Werk erhalten. Wieder eine neue Erscheinung bei Bach ist das Auftreten einer obligaten Orgel in der Musik zum 21. Trinitatissonntag: „Ich habe meine Zuversicht“; da seit 1730 das später in den siebziger Jahren beseitigte Rückpositiv der großen Thomasorgel selbstständig benutzt werden konnte, so liegt es auf der Hand, daß Bach nicht versäumte, diese Neuerung in der effektvollsten Art vorzuführen. Die konzertierende Orgel erscheint in der Folge öfter, Älteres wurde dahin umgeschrieben, aber auch neue Kantaten eigens für diesen Zweck gesetzt und dabei Kammermusik überarbeitet. Es folgen „Geist und Seele“ (12. Trin.), „Gott soll allein mein Herze haben“ (18. Trin.), „Ich geh und suche mit Verlangen“ (20. Trin.). In der Musik zur Magistratswahl 1731 „Wir danken dir Gott, wir danken dir“ finden wir das Präludium der E-dur-Suite für Violine wieder: für Orgel mit Orchester umgeschrieben, ist es die einleitende Instrumentalsinfonie.**) Selbstredend müssen wir uns die große

---

*) S. 139. *) S. 177.

Orgel in all diesen Fällen mitwirkend denken, sie war es, die das Ganze zusammenhielt: es ist dasselbe, wie daß bekanntlich auch bei den Klavierkonzerten noch ein eigener Flügel für den Generalbaß vorhanden war. „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende" (16. Trin.), voll Todessehnsucht, „Vergnügte Ruh" (6. Trin.), eins der schönsten Werke, voll tiefer Empfindungen, aber auch noch wieder durch die Häufung von Orgeleffekten ausgezeichnet: es treten obligat zwei Manuale auf, so daß die Hauptorgel genommen werden mußte, der Grundbaß fiel jetzt weg.

Man kann sich denken, daß es Bach bald müde war, die erbärmliche Versedrechselei seines Stammpoeten weiter mit anzusehen und er sich nach echterer Poesie umthat. Daß er zum Kirchenlied griff, haben wir bereits gesehen, in jener Osterkantate hatte er den Text des Liedes intakt benutzt, in den beiden andern „O Ewigkeit" und „Wer nur den lieben Gott" einige Verse. Jetzt beginnt er kirchliche Texte zu nehmen, aber darüber durchaus neue freie Kompositionen, Arie, Recitativ zu schreiben, er läßt die ursprüngliche Melodie zwar nicht völlig außer acht, aber er spielt doch auch nur mit Kleinigkeiten auf sie an. Bach stieß sich um so weniger an das neue Verfahren, so sehr es ihm von mancher Seite verdacht wurde, daß er außerhalb der Kirche stehende Formen einführe; hatte er ja schon das Kirchenlied recitativisch behandelt, war doch dem Recitativ zu Liebe die ganze madrigalische Dichtung in das Gotteshaus eingezogen. Aber gehaltvollere Texte wollte er haben, von seiner

musikalischen eigenartigen, so ganz urwüchsigen Schöpferkraft wollte er nichts aufgeben, sein Recitativstil war auch nicht der opernhafte. Hierher gehören: „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ (Mis. Dom.), „Ich ruf zu dir“ (4. Trin.), „Gelobet sei der Herr“ (Trin.), „Lobe den Herren“ (12. Trin.), „In allen meinen Thaten“ (für unbekannte Gelegenheit), „Nun danket alle Gott“, „Sei Lob und Ehr“ (beide ebenso), „Was willst du dich betrüben“, „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ (etwas später anzusetzen). Die Werke beginnen durchweg mit einer großen Choralfantasie, mannigfaltig sind die Schlußchoräle gestaltet, die übrigen Strophen nimmt der Meister als Texte zu freien Arien, Recitativen, Duetten, nur daß die Melodie hier und da leise anklingt. Daß diese Ausnutzung des Kirchenliedes manches Mißliche hatte, wurde auch einem Bach klar, und es ist zu bemerken, daß das letzte Ideal der Kirchenkantate schon hier erscheint: ein Kirchenlied zugleich mit seiner Melodie ist das Centrum der Kantate, aber die kirchlichen Worte werden nicht zu Arien und Recitativen genommen, und die Melodie nicht zu wenn auch noch so erhabenen Phantasien benutzt, sondern diesem Persönlichen dienen wiederum Dichtungen und Tonsätze freier Art, die aber beide aus dem Kirchenlied entwickelt sind, dem Choral wird sein unnahbares Wesen gewahrt, und doch durchdringt er als einheitgebende Macht nun vollständig das Ganze. Auf diese Idealform weist eine auf den 27. Trinitatissonntag berechnete Tonschöpfung allerersten Ranges hin: „Wachet auf, ruft

uns die Stimme", nicht minder auch das Werk: „Es ist das Heil uns kommen her" (6. Trin.). Mehrmals ist komponiert worden: „Was Gott thut, das ist wohlgethan". Daß der Verfasser in „Christus, der ist mein Leben" (16. Trin.) außer dem tonangebenden Liede noch drei andere verwendet, stört in diesem sonst tiefsinnigen Opus die Einheitlichkeit. Ein wundervoll ausgearbeiteter Gegensatz zweier bestimmter Charaktere durchzieht die Kantate: „Ach Gott, wie manches Herzeleid" (C-dur), es ist Klage und Trost, was sich da gegenübersteht, und nicht mit Unrecht hat der Autor das Werk Dialogus überschrieben. Ein Pendant, gleichfalls ein Dialogus, ist „O Ewigkeit, du Donnerwort" (D-dur): Zagen und Hoffen treten einander entgegen. „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben" (10. Trin.) und „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe" haben eine freiere Stellung unter den bislang aufgestellten Gruppen dieser Zeit, ebenso „Wer da glaubet" (Himmelfahrt). Ferner: „Ich glaube, lieber Herr" (21. Trin.). Überarbeitungen früherer Werke sind die Kantaten zur dreitägigen Jubelfeier der Übergabe der Augsburgischen Konfession 1730, für das Reformationsfest dieses Jahres aber, das ebenfalls eine bedeutendere Weihe erhalten haben wird, ist die Kantate über „Ein feste Burg ist unser Gott"*): über der urkräftigen Melodie wird ein kühner, markiger Wunderbau mit hinreißender Kunst aufgeführt. Erst die 228 Takte Pachelbelschen Wesens:

---

*) P. 1012.

fugenartig setzen die Stimmen einzeln mit der reicher gestalteten Weise des Chorals ein, um die gewaltig wogenden Tonmassen schließt sich wiederum derselbe Choral, von Trompeten und Bässen kanonisch geführt, das Ganze einer aufragenden Riesenburg gleichende Tongebilde mit fester Kraft unbezwinglich zusammenhaltend — etwas Überwältigenderes kann es kaum geben, als diesen Satz. In der zweiten Strophe nimmt der Sopran die Melodie auf, der Baß hat eine großartige Koloraturarie, die Geigen treten mit eigenen rastlosen Gedanken daher: mit unsrer Macht ist nichts gethan. Nunmehr geht die dritte Strophe in ein erdrückendes Unisono des ganzen Chores über, während das Orchester ein charakteristisches Getümmel wilder Gestalten bringt, durch die der Chor unentwegt hindurchschreitet: „Und wenn die Welt voll Teufel wär". Dann ein paar knappe Arien und Recitative, endlich schließt der Choral in erhabener Weise mit der letzten Strophe das Riesenwerk ab.

Die Köthensche Serenade: „Durchlauchtger Leopold"*) wurde ebenso für Pfingsten als Kantate „Erhöhtes Fleisch und Blut" benutzt, wie die Geburtstagsmusik für die Fürstin**) zum Advent. Zu diesen Werken gesellen sich eine in mannigfachen Überarbeitungen schicksalsreiche Wahlkantate „Gott, man lobt dich in der Stille", „Was soll ich aus dir machen, Ephraim" (22. Trin.), „Siehe, ich will viel Fischer aussenden"

*) Siehe S. 162 dieses Werkes. **) S. 226.

(5. Trin.). Solokantaten sind ebenfalls: „Ich armer Mensch" (22. Trin.), „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" (19. Trin.), „Jauchzet Gott in allen Landen" (15. Trin.), „Ich habe genug" (Mar. Rein.), lebensmüde hat der Meister diese Kantaten mit Ausnahme der vorletzten aus stiller Todessehnsucht heraus geschrieben: unaussprechlich tief empfunden ist hier die Arie: „Schlummert ein, ihr matten Augen". Das Werk, das dies Kleinod birgt, war zuerst sicherlich für Bachs Gattin geschrieben, findet es sich doch, wie wir sahen, in ihrem Notenbuch*); dann richtete es der Meister auf den kirchlichen Gebrauch für Baß ein, wie es den Worten zukommt, die eine Paraphrase des Nunc dimittis des alten Simeon bilden. Aber hatte Bach ursprünglich an seine geistliche Hausmusik gedacht: schon dies kann darauf hinführen, daß er das Opus Cantata betitelt, denn die Kirchenmusik mochte er, wie wir schon weiter oben ausgeführt haben, nicht mit diesem Worte benennen. Es ist nicht zu übersehen, daß sich von den Solokantaten mehrere dem Sopran und dem Alt, nur je eine dem Tenor und dem Baß widmen; daran zu denken, daß in erster Linie Anna Magdalena und Bachs Tochter Katharina berücksichtigt wurden, können auch diese Zahlen deutlich lehren: von seiner Ältesten redet ja der Meister einmal selbst, „daß sie nicht schlimm einschläget". „Falsche Welt, dir trau ich nicht" (23. Trin.), „Widerstehe doch der Sünde" (für Alt) reihen sich hier ebenso

*) S. 224.

an, wie die berühmte Altarie: „Schlage doch, gewünschte Stunde", in der Bach das ihm so liebe Glockenläuten wieder nachzuahmen strebt: wenn er dafür eine echte Campanella anordnet, so dürfte dies wohl in einen häuslichen Kreis und erst recht nicht für das Gotteshaus gepaßt haben; denn mit Forkel in die Jugendzeit etwa vermag man das ausgereifte Werk nicht zu verlegen.

Wir sind hierbei mit den Kantaten bis 1734 vorgedrungen.

Die höchsten Spitzen italienischer Kunst reichen noch nicht bis an die ersten Anfänge wahrhaft deutscher, sagt irgendwo Robert Schumann. Was will die gesamte italienische Schule diesem einen Bach an die Seite stellen! Will man die wunderbare Eigenthümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst unerklärlich räthselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach, so Richard Wagner. Und Goethens Freund Zelter schreibt: Alles erwogen, was gegen ihn zeugen könnte, ist dieser Leipziger Kantor eine Erscheinung Gottes, klar, doch unerklärbar. Er ist wie der Äther, allgegenwärtig, aber unergreiflich. J. v. Radowitz sagt in seinen Fragmenten: Bach ist eine Gattung für sich: dieser Tiefsinn, dieser Reichthum, diese wunderbare Kraft und Höhe ist nicht zu Ende zu loben; das Zarteste und Lieblichste, das Tiefste und Erhabenste, alles ist beisammen, es ist ein Abgrund von Erfindung und Fülle.

Wie man damals wohl in Leipzig diese seine Werke aufnahm, ist eine Frage, die mir vorgelegt wird. Sein nächster Vorgesetzter, der Superintendent Deyling, ein gelehrter, angesehener Mann, macht in seinen zahlreichen Schriften einmal eine kurze Andeutung, aus der man geglaubt hat schließen zu dürfen, daß er in Sachen der Bachschen musikalischen Bestrebungen im allgemeinen pro gewesen. Spitta meint, der Meister habe große Eindrücke hinterlassen. Ich glaube es nicht. Unverstanden ist er dahin gegangen, wie hätte man ihn sonst so niederträchtig von allen Seiten im Stiche gelassen, wie wir noch erfahren werden. Jener alte Kirchendiener aus der Zeit Bachs scheint die allgemeine Ansicht treffend wiedergegeben zu haben, als er sich einem Bachschwärmer (Bierey, dem Nachfolger K. M. v. Webers) gegenüber späterhin ausdrückte: „Na, diese Kantaten hätten Sie aber auch nur hören sollen.“ Man hielt seine Musik für „widriges Zeug“.



Neben den Kantaten hat Bach einige wenige Motetten hinterlassen, dieser Chorgesang konnte sich neben der weiter ausgestalteten Kantate natürlich schlecht halten: die Kunstform einer älteren Epoche, nahm die Motette der so hoch entwickelten Kantate gegenüber eine geringe Stellung ein. Aber es war doch eben Sitte, zu gewissen Feierlichkeiten, bei Begräbnissen, in den Nebengottesdiensten, die Motette

heranzuziehen. Von Bach haben sich zehn auf die Nachwelt gerettet — vierstimmige: „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“, „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“, „Lobet den Herrn alle Heiden“, „Sei Lob und Preis“ — fünfstimmige: „Jesu, meine Freude“, „Nun danket alle Gott“ — achtstimmige: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“, „Fürchte dich nicht“, „Komm, Jesu, komm“, „Singet dem Herrn ein neues Lied“. Es sind herrliche Vokalwerke, Bach tritt mit nichten in die Fußstapfen seiner Vorgänger, sondern geht seinen eigenen Zielen nach, der Einfluß der Kantaten ist unverkennbar.

Wenn wir uns heute die Motette nur a capella gesungen vorstellen, so hat dieser Grundsatz für die damalige Zeit keine Geltung; wohl, man nannte sie auch damals Gesang a capella, aber man verstand darunter lediglich etwas, das für kirchliche Zwecke bestimmt ist. Zu der Motette Bachs gehörte die Instrumentalbegleitung. Mit Sicherheit können die Werke ihre Wirkung allein mit der Orgel thun, es wäre denn, daß sich die Singstimmen selbst ganz das Orgelmäßige aneignen könnten. Der Tondichter, dem, wie wir so oft schon sagten, das Orgelgerechte in Fleisch und Blut übergegangen war, will vom Standpunkt der Königin der Instrumente aus in den Motetten oft mehr harmonische Wirkungen haben, und die erstaunliche Kühnheit der Stimmenführung ist darin begründet und berechtigt.

Bachs Motetten sind die einzigen Kompositionen des Meisters für Gesang, die nie aus dem Musikleben

völlig verschwunden waren. Einen namentlichen Hinweis auf das umfangreiche Werk: „Singet dem Herrn ein neues Lied“*) darf ich dabei nicht unterlassen. Als Mozart 1789 in Leipzig war, sang ihm der Kantor Doles diese Motette mit seinen Thomanern vor, und Mozart wurde so in helles Entzücken durch sie versetzt, daß er alles durchstöberte, was die Thomasschule wohl noch an Bachschen Kompositionen bergen könne. Bald wäre Bachs Geist, der auf eine Zeit der Welt entrückte, schon damals auferstanden, der Meister wäre fast damals schon zu allgemeinerer Schätzung gelangt, mit Rochlitz zu reden: das Rad des Geschicks hatte die Speiche des ehrwürdigen Vaters, die eine Weile weit unten gewesen, wieder hinauf, ja auf den höchsten Punkt gebracht — Doch es war noch zu früh.

Und Wagner schreibt von dieser Motette, hier brause der lyrische Strom der rhythmischen Melodie wie durch ein Meer harmonischer Wogen.



Da die Leipziger Liturgie mehrere altkirchliche Stücke beibehalten hatte, darin zäher als andere protestantische Städte, so finden wir ferner Bach auch mit der Komposition dieser lateinischen Texte beschäftigt: er hat mehrfach das Sanktus in Musik gesetzt, das an hohen Festtagen zur Einleitung der Kommunion erklang**),

*) P. 28.

**) Sanctus in C dur, in D dur zweimal, D moll, G dur, F dur, B dur.

dazu hat er jenes mächtige 5stimmige Magnifikat*) mit Begleitung von Orgel, Streichquartett, Flöten, Oboen, Trompeten und Pauken geschrieben, eines der allerhervorragendsten Werke, einen himmelanstürmenden Siegeshymnus, dem schwer etwas Aehnliches an die Seite gestellt werden kann. Der Anfangschor, in der Konzertform gebaut, jubelndes Frohlocken — dann kindlich-selige Weihnachtslust — darauf die wundervolle Arie, die man ein ins Musikalische übertragenes Madonnenbild genannt hat, die reine Jungfräulichkeit athmet, Demuth, schüchtern empfundenes Glück — nun das Brausen gewaltiger Völkermassen bei den Worten omnes generationes — endlich der Schluß so lauschig und so unbestimmt, dann das machtvolle Gloria am Ende. Vor der Predigt war schon eine Kantate gebracht worden, so ist die „Knappheit und konzentrierte Kraft" des Hymnus bei einem Bach erklärlich.

In der Vesper wurde der Lobgesang Mariä nach der Predigt in lateinischer Fassung figuraliter gesungen. Für die Benutzung zu Weihnachten hat Bach vier Stücke aus den gebräuchlichen Festliedern nebenbei vermerkt, mit dem Hinweis der Stellen, wo sie einzuschieben sind, vielleicht wurden sie vom kleinen Chor gegenüber der Hauptorgel gesungen; daß er sich in der Auswahl an Kuhnau anschloß, geht am unwiderleglichsten daraus hervor, daß er die sonst ohne Anstoß benutzte Vulgata in dem

*) P. 40.

Engelgesang des Gloria in excelsis bei den Schlußworten bonae voluntatis nach der hier unbedingt falschen Übersetzung Luthers in bona voluntas ändert. Das hatte Kuhnau auch gethan — Bach sollte alles aus eigener Initiative gerade wie jener ebenso gemacht haben? Dabei scheint Bach die Phrase nämlich so, wie er sie hat, nicht verstanden zu haben, denn er interpungiert ohne Sinn. Es war eine alte, naive Volkssitte, daß in der Christkirche eine Krippe aufgestellt und die Ereignisse der heiligen Nacht in dramatischer Form den Gläubigen vorgeführt wurden. Die Engel wurden von Knaben dargestellt, die verkündigten die Geburt, dann schritten die Geistlichen als Hirten herein und kamen zur Krippe, andere traten auf und fragten, was sie dort gesehen hätten, jene erzählten es und sangen dem Jesuskind ein Wiegenlied. Maria hieß Joseph das Kindlein wiegen — so erklärt es sich, daß unter den genannten vier Einlagen auch das für diesen Akt gewöhnliche Wiegenlied steht.

Ein anderes kleines Magnifikat ist verschollen.



Großartige Aufgaben erwuchsen dem Meister in der Leidenswoche. Hier schrieb er fünf Passionsmusiken. Nur zwei sind auf uns gekommen, die Johannes- und die größere von den beiden, die Matthäuspassion.

Ich muß hier etwas weiter ausholen. Seit dem frühen Mittelalter war es schon Sitte gewesen, das

Leiden des Herrn nach den Evangelisten an vier Tagen in der Stillen Woche im Gotteshause mit verschiedenen Rollen in dramatischer Form aufzuführen: ein Solist übernahm psalmodierend den Bericht des Evangelisten, ein anderer die Worte des Herrn, noch ein anderer, was auf die übrigen Personen kommt, die redend in der Passionsgeschichte auftreten; dazwischen trat die Turba, das Volk, mit mehrstimmigen Chören. So wollte man der Menge, was in der Karwoche geschehen, ad oculos klar und deutlich machen, da die lateinischen Worte des Kultus von den meisten nicht verstanden wurden. Die protestantische Kirche nahm in deutscher Sprache diese alte Sitte herüber, und zwar hatten die Passionen im Kultus einen festen Platz. Die musikalische Form war in ältester Zeit stereotyp fast immer gleich. Am Schlusse pflegte ein Preisgesang an den Erlöser aufgenommen zu werden, dort konnten rein lyrische Empfindungen sich ausbreiten, reichere Tonmittel sich entfalten. Bald aber genügte das nicht mehr. Strophen von Kirchenliedern in motettenartigem Satze treten auf, auch den Anfang des Werkes macht ein betrachtender Eröffnungschor. Als die Tonkunst sich aber immer mehr zu ihrer vollen Kraft entfaltete, da wurde die Musikform allmählich ausgedehnter, im 17. Jahrhundert komponierte man die Karfreitagsmysterien motettenartig durchweg für mehrere Stimmen; daneben laufen Zwittergestalten einher: bei Orlando Lasso und anderen erschien dagegen doch wenigstens der Evangelist und unantastbar der Heiland im Psalmenton. So fand die neu erstehende italienische

Musik das kirchliche Kunstgebilde vor. Heinrich Schütz gab den Volkschören mehr Leben, eigenartig baute er sie aus, sie griffen dann bald mehr in die Handlung ein, traten mit Betrachtungen hervor, man führte von dem bis dahin gebräuchlichen einfachen und nicht so ausdrucksreichen Psalmodieren zu dem beredteren Recitativ hin, die Instrumente wirkten mit, man wies ihnen eine, auf den Höhepunkten der Handlung bestimmte Gruppen in der Komposition mehr ausgestaltende Begleitung an. Andere hießen weiterhin die Instrumente überall hinzutreten, und Choräle und Arien näherten das Ganze dann immer mehr der Kantate. Die Oper suchte, wie überall damals, auch in die Passionen einzudringen, an der Umwälzung in der Kirchenmusik partizipierten auch sie: der Opernstil in Text und Komposition zieht in die Mysterien ein. Kuhnau bemüht sich in seiner Markuspassion noch den älteren Formen treu zu bleiben, seine Zeitgenossen huldigen dagegen dem Theatralischen um so mehr, als das Leben des Heilandes lange genug schon für die Bühne gerade dramatisch bearbeitet worden war. Es erschien nicht leicht, in der vielumstrittenen Frage das Richtige zu treffen. Sollte aus dem alten Mysterium ein Oratorium oder eine geistliche Oper werden, bei der man auch am Ende auf scenische Eindrücke rechnete, oder was war es? Wie konnte der Zusammenhang mit der Kirche aufrecht erhalten bleiben, wenn so fast, wie geschah, das Kirchliche als störend für die reichen Formen der modernen Kunst betrachtet und erstickt wurde und Verweltlichung einzog. Endlich

trat in Hamburg der Senator Barthold Heinrich Brockes mit seinem „für die Sünden der Welt gemarterten und sterbenden Jesus, aus den vier Evangelisten in gebundener Rede vorgestellt", 1712 auf den Plan. Der Text ist geschickt verfaßt, und die größten Geister jener Jahre beanspruchen ihn für sich: ein Keiser, ein Telemann, Mattheson, Stölzel, ein Händel, den Passionswerken der Folgezeit liegt er fast allen als Muster vor.

Auch Bach griff zu diesem Texte, als er für den Karfreitag 1724, den ersten, den er in Leipzig zubrachte, eine Passion zu schreiben hatte. Zwar nur einige Arien eignete er sich daraus an, das Übrige setzte er sich selbst nach dem vierten Evangelisten zusammen. Um die Abspannung des Zuhörers durch zu lange Recitative zu vermeiden, waren freilich gebundene Musikstücke einzuflechten. Die Verlegenheit um passende Lyrik thut sich bei dieser Johannespassion in den Mängeln der Disposition und dem Stil der Chöre deutlich kund. Als er späterhin Picander an die Hand bekam, trug er diesem den Text noch anderer Passionen auf, indem er deren Grundzüge freilich jenem selbst entwarf, den Reimmeier stellte er nur an, das, was er ihm genau vorschrieb, als flüssige Verse in eine annehmbare Form zu gießen; denn der liebe Bach hatte aber auch gar keine poetische Ader.

Was Sebastian, wenn er den Pegasus bestieg, zu leisten fähig war, zeigt die Unterlage einer Huldigungsmusik für die Köthenschen Herrschaften*), wo er sich gewiß angestrengt hat:

*) S. 162.

Ja sei durch mich dem theursten Leopold
Zu vieler tausend Wohl und Lust,
Die unter seiner Gnade wohnen,
Bis in ein graues Alter hold.
Erquicke seine Götterbrust.
Laß den Durchlauchtigsten Personen,
Die du zu deinem Ruhm ersehn,
Auf die bisher dein Gnadenlicht geschienen,
Nur im vollkommnen Wohlergehn
Die schönste Zeit noch viele Jahre dienen.
Erneure Herr bei jeder Jahreszeit
An ihnen deine Güt' und Treu.

Ein Dichter war Bach nun ganz und gar nicht. Aber muß das Genie nicht einseitig sein, um da gerade das Höchste zu leisten! *ουκ αγαθον πολυπραγμοσυνη*, könnte man den alten Vater Homer variieren.

Von den auf Henricis Text komponierten Passionen hat sich nur die Matthäuspassion erhalten, es sei denn, daß noch eine nicht ganz den anderen Werken ebenbürtige Lukaspassion hierher gehörte, die von Bachs eigener Hand geschrieben ist. Von der verlorenen Markuspassion haben wir schon oben gehört, daß sie mit der Trauerode auf den Tod der Königin-Kurfürstin zusammenhängt, und sie kann daher einigermaßen rekonstruiert werden. Wilhelm Friedemann, auf den bei des Vaters Tode die Passionen mit Ausnahme der nach Johannes und nach Matthäus sich vererbten, kam bald so herunter, daß er die Bedeutung der Werke nicht mehr zu schätzen wußte, und sie sind mit ihm verkommen.

Mit einem reifen Verstande, mit Liebe zu dem Werke, mit klarem Blick auf das Ziel nahm Bach die ur-

sprüngliche ungekünstelte Art der Mysterien als Grundlage, bediente sich aber freilich daneben der vielgestaltigen Formen der neuen Zeit und gab durch die Vermittlung der Orgel wie bei der Kantate dem Ganzen das kirchliche Gepräge: sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung.

Bachs Passionen bringen die Erneuerung und Vollendung der ursprünglichen ehrwürdigen Mysterien des Mittelalters auf höherer Kunststufe. Hier war eine Persönlichkeit erstanden, die das altkirchliche Element und das Modern-Weltliche in dem richtigen Maße zusammenzuschmelzen vermochte, die das Kultische in seiner vollen Macht wieder zur Geltung brachte, ohne die Fülle, den Glanz und das Vermögen der Kunst zu beeinträchtigen. In Bachs Stil hatten alle Musikformen bis damals Aufnahme, aber zugleich dabei ihre Läuterung und die Richtung auf das Ewige, ihre Erneuerung aus dem Gehaltlosen des Augenblicks zum Erhabenen, das bleibt, aus der Oberflächlichkeit der Zeitgunst zur Gedankentiefe und alle Zukunft Beglückendem erhalten. Dieser Bachsche Kirchenstil umfaßte alle stolzen Errungenschaften der Kunst, aber als Kirchenstil.

Die Johannespassion. 1724.*) Das Werk bietet eine solche Fülle von Schönheiten, daß, wenn man auch nur an einzelnes erinnern wollte, das gerade ohne Wahl herausgegriffen würde, man den Kopf stützen müßte: weil zu viel auf einen einstürmt, daß man noch so viel

*) P. 39.

nicht vergessen, daß man noch alles und alles bieten möchte. Kunstreich, markig, charaktervoll, in gründlicher Breite sind die Chöre gesetzt. Jener Chor zu den Worten: Wäre dieser nicht ein Übelthäter — ein Meisterstück von charakteristischer Behandlung! Redet das zuerst im Baß auftretende, chromatisch in die Höhe steigende und wieder herabfallende Thema, das in freier Weise durch alle Stimmen geführt wird, in seinen einschneidenden und harten Klängen nicht zu uns wie wilder, blutgieriger Fanatismus! teuflische Leidenschaft spricht aus diesem Tongewebe und steigert sich bei den Worten: „wir hätten dir ihn nicht überantwortet". Während die heulende Raserei des Volkes das vorige Thema fortführt, überbieten sich die anderen Stimmen in wilder Verschlingung zu einem Sturm der Erregung, um die gewissenhaften Bedenken des Pilatus zu überschreien. In stetem Wechsel der sich begegnenden Stimmen und in wunderbarer Steigerung wird der Chor fortgeführt — „Kreuzige!" die Verschlingungen bei diesem Worte in den letzten Takten über dem auf dem hohen d festliegenden Baß erscheinen wahrhaft wie das Kreuz, das sich draußen auf Golgatha erhebt. Darumher rings satanischer Haß: wie Schauer der Hölle weht es aus diesem wilden Harmonienwechsel an. Eine prächtige musikalische Malerei, wie sie Bach gerade so eigen ist. Ich erinnere nur noch an die berühmte Stelle von Petrus Verleugnung: er weinte bitterlich — diese langgedehnten, klagenden Melismen zu dem letzten Worte. Ich darf nicht mehr sagen, wie wollte ich, wie könnte ich, wenn ich der

Feder nicht geböte, dies Buch allein nur noch von Bachs Passionen reden.

Wesentlich großartiger als die Johannespassion ist noch die nach Matthäus, ein wahres Riesenwerk.*) Trotzdem Schumann das Johannesmysterium mehr lieben zu müssen behauptete, dessen merkwürdiger Zug von Milde und Innerlichkeit an die sanfte Lichtgestalt des Lieblingsjüngers Jesu mahnt, so steht die Kunstwelt heute für Matthäus ein.

Es ist schwer zu entscheiden, ob man die Großartigkeit und Einheit in der Auffassung und Darstellung im Ganzen oder die bis in das kleinste Detail hinein vollendete Form oder die edle Deklamation oder die Melodik und Instrumentierung oder die festgezeichnete Charakteristik mehr bewundern soll. In der That steht alles, was hier geschaffen ist, in so ausgeprägter Vollendung da, daß eben nur übrig bleibt, in ehrerbietiger Scheu den Blick zu der Höhe emporsteigen zu lassen, auf der wir den stolzen Bau dieses Kunstwerkes wie einen majestätischen Dom emporstreben sehen.

Hiller sagt von der Instrumentierung der Matthäuspassion: sie gleiche einem feinen Schleier, hinter dem ein edles, aber thränenfeuchtes Antlitz hervorleuchte. Die Instrumente sind nicht die breite und bequeme Grundlage, auf der die Gesangstimme ruht, auf die deren Klang sich stützen kann. Die Instrumente sind, wie überall bei Bach, so auch hier selbst-

*) P. 36.

ständig wirkende Kräfte, die neben und miteinander und zu dem Gesange in völliger Freiheit der Bewegung daherziehen und nur durch den beherrschenden allgemeinen Charakter des Tonstückes und vermöge der außerordentlichen kontrapunktischen Meisterschaft des Tonsetzers zu harmonischer Wirkung zusammengefaßt werden.

Dabei die größte Einfachheit in dem Werke: keine Blechinstrumente mit glänzenden Farben.

Wundersame Einheit, die durch diese Einfachheit über dem ganzen Werke ausgegossen wird, zugleich eine Reinheit, Heiligkeit und Würde, die fern von äußerlichem Glanz, von profaner Stimmung in dem ernsten Gewande dahergeht, das der Erinnerung an den Leidensweg des Erlösers ziemt.

Und doch wiederum: mit welchen gewaltigen Mitteln arbeitet der Meister der Töne in der Matthäuspassion! Hier der Eingang: der große einleitende Chor versetzt den Hörer mitten in die ideelle Gemeinde, der sinnverwirrende Aufschrei der doppelten, einander gegenüberstehenden Chöre, die dem allgemeinen bangen Schmerz der Jünger des Herrn Ausdruck verleihen, die sich miteinander dann zu großen Tonmassen verbinden, entfesselt ein brandendes Klangmeer, während ein dritter Chor alles erklärend und verklärend das „O Lamm Gottes“ darüber hinfließen läßt; dazu zwei Orgeln, zwei Orchester: wie ein riesiges Portal eröffnet dieser Chor den Eingang zu dem Wunderbau des großen Kunstwerkes — jetzt die Erzählung des Evangelisten, einfach und doch weihevoll

— dort die Herrenworte, bei der Eucharistie so weich, so schmerzlich milde, von den Violinen wie von einer Gloriole umsponnen — dann bei den Worten der tiefsten Erniedrigung, als Jesus den Ruf der Gottverlassenheit ausstößt, das Schweigen ringsum von allen Klängen, nur die Orgel tönt in langen Akkorden. Die verschiedenen Personen, auch die nebensächlichsten, und die Stimmungen, die einzelnen Stimmen der Chöre genau und fein, Zug für Zug, bis ins Kleinste charakterisiert. So naturwahr jeder Ton: die bange oder die unwillige Frage der Jünger, Tücke und Hohn der Obersten des Volkes, die wilden Rufe der fanatisierten Menge, das diabolische Zwiegespräch der Hohenpriester: in wenig Tönen den Abgrund des in sich verstockten Bösen malend. Haß, Grimm, gellender Aufschrei der Leidenschaft — Naturwahrheit überall bis zur äußersten Grenze, aber nie über die Grenze einen Strich hinaus. Lies Mosewius Werk über die Matthäuspassion und lies Bachs Schöpfung dann abermals und abermals, und du wirst Wunderblicke thun in einen gottbeseligten Geist und wirst Unerhörtes erleben.

Die Recitative mit der reichen Begleitung neigen fast zur Arie hin. Die Arie wiederum! Bach, mein Bach! — die unsagbar wunderliebliche: „Gebt mir meinen Jesus wieder", und die einzigartige, unvergleichliche: „Erbarme dich, mein Gott", wie sie über entzückend überirdischen Harmonien dahinschwebt, wie ein zährenreiches, leises Weinen der Seele.

Endlich die Chöre, diese groß angelegt, breit aus-

geführt, wie die erhabenen Kantatenchöre; daneben aber die kurzen prägnanten Sätze, wie sie die Bibel hat: Wozu dienet dieser Unrath? — Herr, bin ichs? — Weissage uns, Christe! — Laß ihn kreuzigen! das alles so packend, so erschütternd, so niederschmetternd.

Die eingestreuten Choräle geben die einzelnen Stufen des riesenhaften Werkes an, gruppieren es in übersichtliche Abschnitte, gewähren Haltepunkte in dem erregten Vorwärtsschreiten der Handlung. Tief poetisch treten sie ein. Wie die Chöre in der alten Tragödie wollen sie die Seele des Zuhörers zum rechten tiefen Erfassen des an großen und ergreifenden Momenten so überreichen Dramas hinleiten; da klingen die Gefühle, die die Handlung erregt, in Tönen aus, da schwingt sich die Seele, die Schmerz und Schrecken erfaßt, empor zum Beten, oder die Aufregung des Herzens versinkt in stille, schlichte Betrachtung, manch eine im Evangelientext nur leise berührte Empfindung, wie durch Zauberhand gestreift, blüht unmittelbar und unerwartet zur wundervollsten Gefühlsblume auf. Bach wollte wohl, daß hier bei diesen einfach vierstimmig aufgebauten Chorälen die ganze Gemeinde als Trägerin der Gefühle und Empfindungen, die das Leiden des Herrn hervorruft, mit einfallen solle; und wirklich muß das packend und überwältigend sein, aber wir werden diesen Eindruck nicht erleben. Nach den Worten des Petrus: Und wenn ich mit dir sterben müßte, so will ich dich nicht verleugnen — wenn da die Gemeinde bekennt: Ich will hier bei dir stehen; oder bei Jesu

Geißelung von dem Haupt voll Blut und Wunden singt! Eine der ergreifendsten Stellen des Mysteriums ist es, wenn nach den Worten: Aber Jesus schrie abermals laut und verschied, der Choral anhebt: Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir. Die Gemeinde sollte Gelegenheit erhalten, in den Gesang des Tages einzustimmen; hatte das Werk auf diese Weise lebendige Mitwirkung aus ihr heraus gefunden, so daß die Aufführung jedesmal wahrhaft zu einem erbaulichen kirchlich-künstlerischen Fest für die Stadt geworden sein mußte, so sollte der Zweck erreicht sein.

Und was sagte Leipzig zu den machtvollen Schöpfungen eines Genies, das in diesen Stunden seines heiligsten Thuns den Himmel offen gesehen hat? Man hat sie nicht gewürdigt. Die absprechendsten Bemerkungen sind überliefert. „Man hatte herzliches Mißfallen daran und gerechte Klage darüber," man schlug die Hände über dem Kopf zusammen ob dieser „künstlichen theatralischen Musik und wußte nicht, was man daraus machen sollte." „Man wollte nicht solche Musik, Pauken und Lärm, Trommeten, Pfeiffen und Geigen." Das Werk hatte eine „widrige Wirkung". So dachte der Leipziger Böotier von damals über die herzerhebenden Mysterien, über diese größten Offenbarungen des Bachschen Genius, die wir heute als die gewaltigsten Denkmale christlicher Kunst anzustaunen nicht müde werden und zu verehren. „Welcher Reichthum, welche Fülle an Kunst! Welche Kraft, Klarheit und dennoch prunklose Reinheit

sprechen aus diesen einzigen Musikwerken! In ihnen ist das ganze Wesen, der ganze Gehalt der deutschen Nation verkörpert", ruft Wagner über Bachs Passionen aus.

Das 17. Jahrhundert begann auch für Weihnachten, Ostern und Himmelfahrt Mysterien zu schreiben; eine feste Bezeichnung für die Werke hatte sich aber nicht gefunden. Bach spricht bei seinen Kompositionen auf diesem Gebiete in Ermangelung eines feststehenden Namens von Oratorien, und wir müssen die Zwangsbenennung schon beibehalten, so unrichtig sie uns erscheint. Auch auf diesem Felde hat Bach also gearbeitet. Der Dichtung liegt der wörtliche Evangelientext zu Grunde; dieser wird mit breitwuchernden lyrischen Stücken durchsetzt, dramatische Elemente fehlen fast ganz.

1734 entstand das herrliche Weihnachtsoratorium.*) Woher hier Bach die in die biblische Erzählung eingelegten Verse hat, dürfte nicht so überaus sicher sein; bei den übrigen größeren Werken hat sie bekanntlich wie bei den Kantaten nach Bachs genauen eigenen Angaben Picander geliefert, hier beim Weihnachtsoratorium ist es recht unentschieden. Die Musik ist aus einer ganzen Reihe weltlicher Stücke des Meisters zusammengesetzt, von denen hier Bach selbst, dort Picander die Texte gedichtet

*) P. 38.

hatte, jeder hat vielleicht auch die erforderlichen Umdichtungen seiner entsprechenden Originale besorgt. Gleich der erste Chor klingt so vernehmlich an zwei Arien Johann Georg Ahles an, daß man nie an Picander hier denken könnte, der Ahle wohl nie gekannt haben wird, unbedingt aber Bach, der doch in Mühlhausen dessen unmittelbarer Nachfolger gewesen ist.*)

Eigentlich stellt dies Werk einen Cyklus von sechs nach Art der Kantaten aufgebauten Stücken dar, von denen die erste Hälfte für die drei Festtage, der vierte Abschnitt für Neujahr, V für den Sonntag nach Neujahr und VI für Epiphanias bestimmt ist. Die Kirche faßt eben die Zeit vom Christtag bis zum Dreikönigsfeste zu einer Festperiode zusammen, wie schon die alten Germanen die zwölf heiligen Nächte feierlich auszeichneten.

Das erste Stück leitet ein jauchzender Chor ein, der mitten in die freudige Weihnachtsstimmung versetzt, das Recitativ des Evangelisten weist auf die Geburt des Heilandes hin, die bevorsteht, und in diesen Tenor fällt sogleich ein Alt ein mit den von Oboentönen umflossenen Worten:

Nun wird mein liebster Bräutigam,
Nun wird der Held aus Davids Stamm
Zum Trost, zum Heil der Erden
Einmal geboren werden.
Nun wird der Stern aus Jakob scheinen,
Sein Strahl bricht schon hervor;
Auf, Sion, und verlasse nun das Weinen,
Dein Wohl steigt hoch empor.

*) Vgl. S. 80.

Der Gedanke geht in eine Arie über, die weiter ausholt, und der Choral setzt ein: „Wie soll ich dich empfangen". Der Evangelist nimmt jetzt den Faden wieder auf, fährt in seiner Erzählung fort und berichtet nun die Geburt des Herrn. Der Sopran beginnt, ihm das Wort abnehmend, sogleich mit dem Choral: „Er ist auf Erden kommen arm", während der Baß einfällt und das Recitativ dazwischen ruft:

Wer kann die Liebe recht erhöhn,
Die unser Heiland für uns hegt,

und in einer Arie dann in Bewunderung der Niedrigkeit des Herrn ausbricht, der die Pracht der Erde verschmäht und in das Elend eingeht; der Choral aber beschließt alles mit den Worten aus Luthers Weihnachtslied: „Ach mein herzliebes Jesulein", mit der Bitte, der der Welt Herrlichkeiten verachte, wolle in die Herzen Einkehr halten. Von den folgenden Sätzen hebe ich nur kurz die bekannte Hirtensinfonie hervor, ein liebliches Stück voll kindlichen Glückes, dann das süße, fromme Wiegenlied: „Schlafe mein Liebster, genieße der Ruh," von einer Altstimme gesungen, ein zartes, reines Weihnachtsidyll. Das sinnige Werk geht in erhebender Weise in den übrigen Abschnitten fort bis zu dem letzten Choral, der in die Worte ausmündet:

Tod, Teufel, Sünd' und Hölle
Sind ganz und gar geschwächt,
Bei Gott hat seine Stelle
Das menschliche Geschlecht.

Bachs Osteroratorium: „Kommet, eilet, laufet"*), und das für Himmelfahrt: „Lobet Gott in seinen Reichen"**) finden nicht minder herzbezwingende Töne und selige Weisen.

Bach suchte mit seiner Muse auch weltliche Festlichkeiten auf. Von den Magistratswahlen sprachen wir bereits. Da waren ferner Ereignisse im Königshause, Begebenheiten bei der Universität, die ihn zum Schaffen anregten, die ihn auch wohl von Amtswegen bestimmten; doch selbst Ehrentage bürgerlicher Kreise verschmähte er nicht mit einem Opus auszuzeichnen. Es sind zumeist kleine allegorische Spiele, wie sie damals aufgeführt wurden, nicht etwa bloß wie bei uns im Theater, sondern allenthalben, wo es am freundlichsten für den einzelnen Fall paßte, auf der Straße, im Garten, im Wald, selbst auf dem Flusse bei Gelegenheit einer Lustbarkeit draußen im Freien. Der Stil dieser weltlichen Sachen ist nicht wesentlich verschieden von den Kirchenstücken. Wir sagten es uns schon, daß sie deshalb Bach so häufig nachmals zu kirchlichen Kantaten benutzen konnte. Wie wunderbar uns vielleicht doch nachgerade dieses Herübernehmen ganzer Stücke vorkommt! Aber Bachs Schreibweise war ganz von kirchlichem Geiste durchdrungen, und alle seine Werke sind durch die Übertragung in das geistliche Gebiet erst ihrer eigentlichen Sphäre zurückgegeben.

*) P. 1672. **) P. 1279.

Hierher gehören die Trauermusik um die Königin Eberhardine 1727; die Kantaten auf den Geburtstag des Königs 1727: „Entfernet euch, ihr heitern Sterne" (verloren), auf seinen Namenstag, auf seine Krönung: „Blast Lärmen ihr Feinde", auf seinen Besuch in Leipzig, auf den Geburtstag der Königin 1733: „Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten", später für den ersten Satz des Weihnachtsoratoriums benutzt, der deshalb mit dem Paukenwirbel und der schmetternden Trompete beginnt; und den des Kurprinzen: Herkules am Scheidewege, hier das Original der Echo-Arie der Weihnachtmusik. Nicht mehr vorhanden ist eine Serenade zu Ehren des Königspaares.

Zum Namenstage des Professors Müller 1725 entstand der Gefesselte Äolus, zur Promotion des Juristen Kortte 1726 die Vereinigte Zwietracht; die Promotionskantate: „Siehe, der Hüter Israels" ist abhanden gekommen. Dasselbe gilt von der Musik für die Einweihung der umgebauten Thomasschule: „Froher Tag, verlangte Stunden"; nur der lederne Text ist erhalten, von einem Kollegen Bachs verübt. Zum Geburtstag vielleicht des Professors Gesner war das Werk gedacht: „Schwingt freudig euch empor", für den Professor Rivinus: „Die Freude reget sich". Bei der Beerdigung des Rektors Ernesti 1729 entstand die Motette: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf". Hochzeitskantaten waren: „Vergnügte Pleißenstadt", „Weichet nur, betrübte Schatten", „O holder Tag", „Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehn", „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge". Dazu drei italienische

Kammerkantaten. Ich gestehe, daß ich noch lange nicht alles aufgezählt habe.

Auch Werke mit komischem Inhalt erscheinen später unter Bachs weltlichen Gesangskompositionen, und man möchte sagen, von einer von allen übrigen verschiedenen, fast modern sich gebenden Melodik: die Bauernkantate (1742), in der die Bauern ihrem neuen Gutsherrn, einem Kammerherrn von Dieskau, huldigen, eine Burleske mit allerhand populärem Inhalt, und die Kafekantate, ein in Wahrheit allerliebstes Sächelchen. Im 17. Jahrhundert hatte sich das schwarze Getränk in Europa eingeführt, und man war ihm bald sehr zugethan. Pries man den Wein, warum sollte nicht auch der Kafe besungen werden! Der Leipziger besaß von Anfang besonders großes Talent für die Mokkatasse, so daß gar die Behörde Ende des Jahrhunderts den „ungebührlichen Thee- und Caffeeschenken“ mit dem Finger drohte. 1725 aber waren wieder acht privilegierte Kafehäuser da. Picander hatte schon damals eine Persiflage des Kafefiebers in Alexandrinern losgelassen, indem er die Scene nach Paris verlegt:

Hier ward vor wenig Tagen
Ein königlich Mandat ans Parlament geschlagen.
Das hieß: Wir haben längst und leider wohl gespürt,
Daß blos durch den Caffee sich mancher ruiniert.
Um diesem Unheil nun bei Zeiten vorzugehn,
Soll niemand sich Caffee zu trinken unterstehn,
Der König und sein Hof trinkt selben nur allein,
Und andre sollen nicht dazu befuget sein.
Doch dann und wann wird man Permission ertheilen —
Drauf hörte man daselbst ein immerwährend Heulen;

Ach, schrie das Weibesvolk, ach nehmt uns lieber Brod,
Denn ohne den Caffee ist unser Leben todt.
Das alles aber brach doch nicht des Königs Sinn,
Und kürzlich starb das Volk als wie die Fliegen hin.
Man trug, gleichwie zur Pest, sie haufenweis zu Grabe,
Und pur das Weibesvolk nahm so erschröcklich abe,
Bis daß man das Mandat zerrissen und zerstört,
So hat das Sterben auch in Frankreich aufgehört.

Bald darauf dichtete er ein Stück, in dem ein kafesüchtiges Mädchen „Lissgen" von ihrem Vater kuriert werden soll, aber das naseweise Ding führt den polternden Alten hinters Licht. Solche komische Texte aus dem Alltagsleben waren sehr beliebt, man hatte doch auch den Jenaischen Bierrufer*) besungen, der Zahnarzt, der verliebte Nachtwächter, selbst die Leipziger Wurmkuchenfrau waren darangekommen, der Spaß war oft recht ordinär. Die Kafekantate hat denn nun unser Bach mit viel Vergnügen in Musik gesetzt.



Mit allen Vokalwerken ist des Meisters übergroße schöpferische Thätigkeit keineswegs abgeschlossen. Wie hätte der alte Orgelmeister der Fugen und der Präludien vergessen mögen. Zu älteren Fugen traten jetzt die riesenhaften Präludien in C-moll und F-dur**) neu hinzu. Eine Sammlung großer Präludien und Fugen***) wird vollendet, Riesengestalten, in denen das Höchste Wesen gewann, was Bach auf diesem Gebiete zu geben

*) Vgl. S. 25. **) P. V 3 2, 2 6. ***) P. V 2 7, 9, 10 — 1, 6, 8 — 2.

hatte, auch die edle D-moll-Toccate*), die sog. dorische, ist hierher zu verweisen. An die Werke schließen sich für den Konzertgebrauch bestimmte Orgelstücke, so die sechs Orgelsonaten für zwei Manuale und obligates Pedal, mit denen er seinen Lieblingssohn Friedemann zum Orgelspieler ausbilden wollte, und die Philipp Emanuel zu den besten Arbeiten des Vaters zählt**), ferner ein Pastorale***), wie manches andere leider nur als Fragment anzusehen. Eine genaue Zeitbestimmung ist bei diesen Werken aus Leipzig natürlicherweise nicht möglich.

Und bei dieser das Nachdenken betäubenden Fruchtbarkeit auf den Gebieten der Kunst, auf die sein Beruf ihn hier geradezu oder mittelbar hinwies, fand der Unerschöpfliche Muße, auch noch auf die Kammermusik zurückzugreifen, die er in Köthen liebgewonnen hatte, das Schönste und Beste erscheint erst hier. Für den Musikverein komponierte er eine neue Orchesterpartie†), sie ist es wohl, die Goethen nach Mendelssohns Reisebriefen (Juni 1830) so entzückt haben soll, als er sie hörte: „im Anfang gehe es so pompös und vornehm zu, man sehe ordentlich die Reihe geputzter Leute, die von einer großen Treppe hinunterstiegen." Die Klaviersuite, die Bach auf den Gipfel der Vollendung gebracht hat, geht nicht leer aus. Da sind die Englischen Suiten††), so genannt, nicht nach ihrem musikalischen Charakter — was ist von England zu lernen!! —

*) P. V 3 3. **) P. V 1 vgl. 4 14. ***) V 1 3.
†) P. VI 9. ††) P. I 8.

sondern weil er sie nach Forkels Überlieferung, der es von Bachs Söhnen gehört haben wird, für einen vornehmen Engländer komponiert hat. Zu den sinnigen und lieblichen, man möchte sagen weiblichen französischen Suiten sind die englischen mit ihrem männlich kraftvollen, ernsten Wesen ein vortreffliches Gegenstück. Ihr reicherer musikalischer Gehalt bedingt weitere Formen, als wir als Norm fanden. Der Charakter der einzelnen Sätze ist noch verschärft, ihre Stimmung durch harmonische Mittel vertieft: so prachtvoll breite Sarabanden, so verwegen wilde Giguen hat Bach nicht wieder geschrieben.

Da sind ferner die deutschen Suiten oder „Der Klavierübung erster Theil", sechs herrliche Werkchen, die das denkbar Höchste in dieser Kunstgattung bedeuten. Den Namen Klavierübung hatte Kuhnau aufgebracht. Wenn Bach hier als Titel für eine Sammlung von Klavierstücken dasselbe Wort wählt, unter dem die Werke seines Vorgängers ausgegangen waren, die diesem zuerst seinen Ruhm als Klavierkomponist brachten, wenn er wie Kuhnau von Partiten und nicht von Suiten spricht, so ist das ein Zeichen, daß er auch öffentlich hier jetzt vor der Welt als Kuhnaus echter Nachfolger auftreten wollte. Daß Bach aber selbst die Stücke deutsch nennt, beweist, wie sehr er fühlte, eine deutsche Kunstform vor sich zu haben. Vollständig lautet der Titel: Der Klavierübung erster Theil, bestehend in Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, Menuetten und andern Galanterien, denen Liebhabern zur Gemüthsergetzung verfertigt von

J. S. Bach. Opus I. Im Verlag des Autors. 1731.*) Es ist das erste Werk, das Bach veröffentlichte, die Mühlhäuser Kantate**) war freilich gedruckt worden, aber nicht in den Handel gekommen. Der Meister hat dieses Opus anscheinend eigenhändig oder mit Hülfe seines Sohnes Ph. Emanuel in Kupfer gestochen, er nahm es in eigenen Verlag. Es war nach und nach erschienen, von 1726 ab gab er jedes Jahr eine Partie heraus, mit 1731 war das ganze Werk da. Drei weitere Bände folgten später. Bach ist hier nicht minder bewundernswürdig in der Miniaturarbeit, wie in seinen Schöpfungen eminentesten Umfangs. Schon die Mitwelt hatte sofort für diese Gabe ein sicheres Auge. Die Neuheit der Gedanken und der Technik gewann Staunen und Hochachtung ab, das Werk machte in der musikalischen Welt Aufsehen. Ihm gerecht werden zu können galt bald als das höchste Ziel der Klavierspieler. Forkel bemerkt: „Wer einige Stücke daraus recht gut vortragen lernte, konnte sein Glück in der Welt damit machen, und noch in unserem Zeitalter wird sich ein Künstler Ehre damit erwerben können, so glänzend, wohlklingend, ausdrucksvoll und immer neu sind sie.“ Und wahrhaftig, welcher Wechsel der Gestalten, welch entzückende Feinheit der Umrisse, welcher Reiz der harmonischen Farben in diesen wunderbaren Genrebildern, um einen modernen Ausspruch zu citieren. Waren Händels Suiten ein feuriger Komet am Himmel der Kunst, so geben Bachs Suiten als der Polarstern die

*) P. 1 5. **) S. 84.

feste Richtung der Höhe, von der aus wir das Himmelsrund bemessen und in Sphären einordnen.

Da ist die mächtig anstürmende Chromatische Fantasie und Fuge und eine Reihe von Konzerten, bei denen er das Klavier mit seiner Fülle von Harmonie an Stelle der Geige dem Tutti entgegensetzt: Bach nahm ja keinen Anstoß, diese Kunstform auch auf andere Instrumente zu übertragen. Sechs Klavierkonzerte mit Begleitung des Streichquartetts G-moll, F-moll, D-dur, A-dur, D-moll.*) Ein siebentes ist in eine Kirchenkantate aufgenommen. Die älteren Violinkonzerte schrieb er daneben für das Cembalo um. In diese Zeit fallen noch die Konzerte für zwei Klaviere**) und zwei Konzerte für drei Klaviere***) mit Instrumenten, dazu eines für vier Klaviere, zuerst für Bach und seine Söhne berechnet; es sind also Concerti grossi, wenn man so sagen darf, denn die Idee des Wettstreites ist nicht immer gewahrt, das Tutti besorgt mehr die harmonische Füllung. Die hohe Schönheit der Werke bietet schwelgerischen Genuß. Ihnen zur Seite stellen sich ein Konzert für Oboe und Violine, und andere für Violine, Flöte und Klavier. Daß Bach das Concertino in eigenartiger Weise zu besetzen liebte, kennen wir schon von den Brandenburgischen Konzerten her. Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß es noch mehrere solche Werke von ihm gegeben haben muß.†)

*) P. II 2—7. **) P. II 9. ***) P. II 11, 12.

†) Ich nenne noch Partita H-moll P. I 6 2 — 3 Partiten für Laute (nur ein kleines Bruchstück erhalten, vgl. P. I 3 4 u. 9 16 III). Fantasie A-moll P. I 4 6. Präludium und Fuge 3 10, 11.

Alles Poesie, überall haben wir echte Empfindungen. Während die deutsche Dichtkunst noch kläglich von dem Pedanten Gottsched in Fesseln gehalten werden sollte, ist hier in Bachs deutscher Musik Schwung und urwüchsige Kraft.

Die Chromatische Fantasie und Fuge in D-moll*) zumal ist eine der eigenartigsten und nach allen Seiten hin bedeutendsten Kompositionen, die je geschaffen worden sind, originell in der Idee, edel, schön und rein in der Ausführung. Ernst Schulze, der Dichter der Bezauberten Rose, hat das unsterbliche Werk besungen, hat ihr in der Ode Cäcilia ein Denkmal gesetzt: in poetisch sinniger Form spiegelt die Ode die mannigfachen Eindrücke wieder, die das merkwürdige Musikstück in ihm hervorzurufen vermocht hat.

Das Opus beginnt mit der Fantasie D-moll $^4/_4$, deren reiche und glänzende Vorführung und Verarbeitung der Ideen auf erstaunliche Art in fortgesetzter Steigerung alle Stimmen entfaltet, deren die chromatische Tonleiter fähig ist. Alles ist fesselloser Sturm und Drang. Aus dem wirbelnden Strome der durch alle Töne schillernden Harmonienfolgen, mittels ernster recitativischer Gänge in die festeren Formen eines harmonischen Gepräges überleitend, führt der große Meister in buntem Wechsel der Farben ein Drängen und Wogen an unserm Blick, eine überquellende Fluth von Gedanken vorüber, die der beweglichen Meereswelle gleich im Abendgolde der sinkenden Sonne vor uns auf und niedersteigen. (Bitter III

*) P. I 4 1.

59 fg.) Aus diesem Tonmeer entwickelt sich die 3stimmige Fuge in F-dur $^3/_4$, mit einem Thema von ernstsinniger Eleganz, übersprudelnder Fülle der Gedanken, zugleich in harmonischer Einheit bearbeitet, die man nur in den Fugenwerken Bachs findet. Gewaltig der dämonische Schwung der Phantasie, genial verwegen die Fuge. Wer nicht zwischen den Zeilen zu lesen vermag, wer nicht über ein gewisses Quantum receptiver Genialität verfügt, wer selbst keine Phantasie hinzubringt, bleibe in respektvoller Entfernung von der Chromatica Bachs abseits stehn, bemerkt einmal Hans v. Bülow.

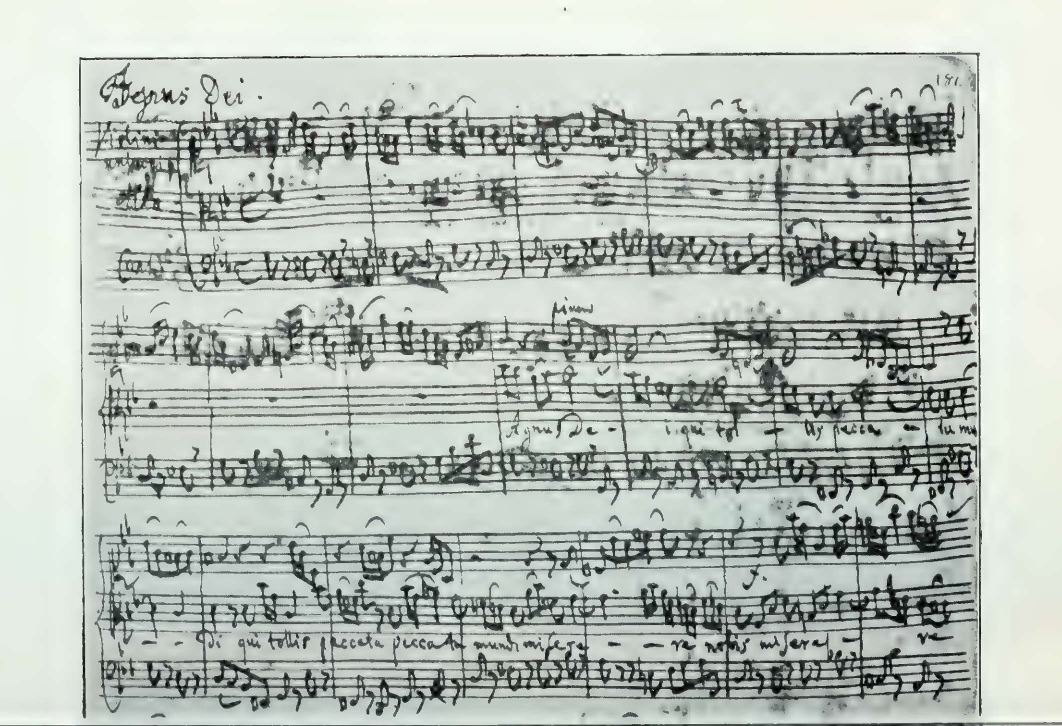


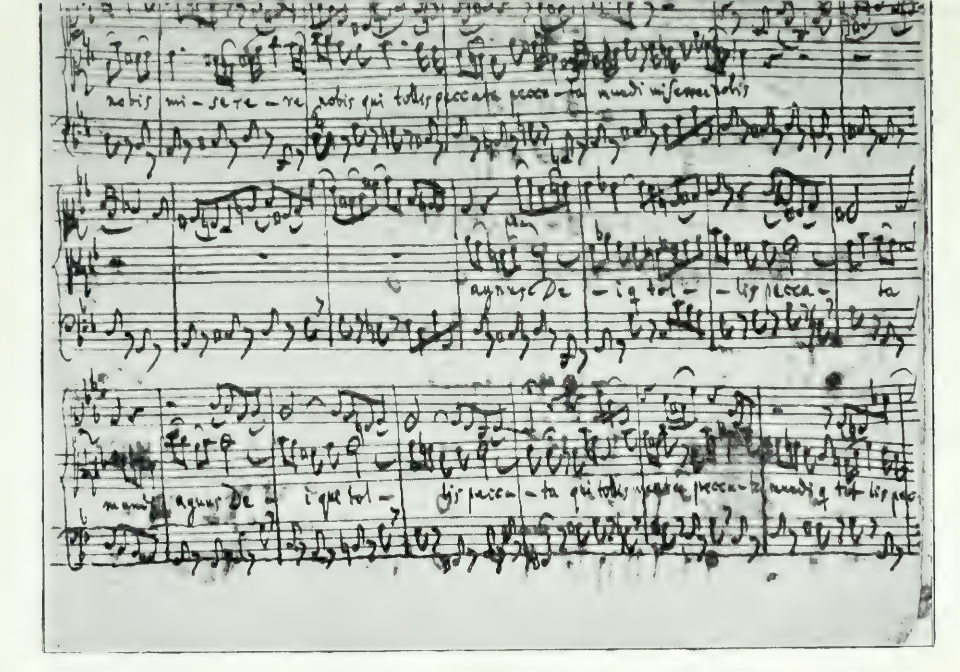
Es ist immer wieder darüber gesprochen worden, und man hat es nicht begreifen wollen, wie Bach, der strenggläubige Sohn der lutherischen Kirche, es habe fertig bringen können, seinen Missae breves — es sind vier erhalten*) — die aus Kyrie und Gloria bestanden und im Gottesdienst in Leipzig einen Platz hatten, die Hohe Messe in H-moll anzureihen, ein Werk, das für den katholischen Kultus bestimmt ist.

Da versenkt sich der Meister mit innigem Empfinden in die altüberlieferten Worte des Meßtextes und verleiht ihnen in seiner Musik eine erschütternde und weltentrückende Darstellung. Das Werk stellt an alle Mitwirkenden die höchsten Ansprüche, die Chöre ge-

*) P. 1018.




Agnus Dei.
181.
piano
Agnus Dei
qui tollis peccata peccata mundi misere - - re nobis misera - re



Faksimile der Seite 181 aus Joh. Seb. Bachs Hoher Messe in H-moll:
der Anfang des Agnus Dei.



hören zu dem Größten, was auf dem Gebiete kirchlicher Tonkunst jemals geschaffen worden ist. Heimisch in der katholischen Kirche ist das Werk deshalb doch nie geworden, die breite Ausführung macht es unmöglich, es im Gottesdienste zu verwenden; es währt drei volle Stunden und ist darum für den kirchlichen Gebrauch nicht geeignet. Schon der Umfang der einzelnen Sätze zeigt außergewöhnliche Dimensionen, der Stil aber verlangt völliges Vertiefen in die innersten Gedanken des Komponisten. Bach selbst hat das Werk gruppenweise in Leipzig zu Gehör gebracht.

Aber man merkt auch, daß der Meister urevangelisches Gefühl und Bewußtsein eigentlich nicht verleugnet, sondern in eigenartig subjektiver Freiheit von der Tradition in mancher Beziehung abgehend, in diese Messe hineingewoben hat. Katholisch ist die Messe wohl der Form nach, die Gedanken aber gestaltet Bach nach seiner besonderen Weise: er stellt die volle Größe und Erhabenheit des Glaubens dar, ohne dabei die Bedürfnisse des Kultus im engeren Sinne zu berücksichtigen. Er erhob sich in diesem Werke über das Konfessionelle der äußeren Form, in ihm trat das reine absolute Evangelium in siegender Größe hervor. Wir finden in dem wunderbaren Tongebilde, das Bach auf diese Art geschaffen hat, eine völlig eigene Anschauung der christlichen Ideen, eine großartige Auffassung des allgemein kirchlichen Inhalts des Glaubens, die sich dem Idealen in seiner höchsten Bedeutung zuwendet.

Einen kostbaren Adelsbrief für deutschen Geist und

deutsche Tonkunst, allen übrigen Nationen bisher unerreichbar — so nannte Marx die H-moll-Messe. In der That ist sie die einzige unter den zahllosen Kompositionen des Meßtextes — von Beethovens poetisch-tiefsinniger Missa sollemnis in D-dur abwärts bis zu jenen Pflicht- und Anstandsarbeiten katholischer Chorregenten — die Reinheit und Würde des kirchlichen Ausdrucks mit Genialität der Erfindung und dem uneingeschränkten Gebrauche aller Kunstmittel vereinigt. Da haben wir für alle Zeiten das Paradigma für die große chorische Polyphonie als die würdigste Form für das religiöse Empfinden (Th. Krause).

Aber wie kam Bach nur dazu, überhaupt für den römischen Ritus zu schreiben? Es ist die Eigenart des deutschen Wesens, in sich oft Gegensätze zu bergen, die dem nüchternen Verstandesmenschen unbegreiflich sind, und die der einfache Laie sich nicht zusammenreimen kann. Oder finden wir nicht bei gerade kerndeutschen Männern wie Luther selbst oder Bismarck oder Lagarde solche Extreme, die wir auf den ersten Blick nicht begreifen? Jedenfalls wirft sich Bach mit der H-moll-Messe nicht dem römischen Glauben in die Arme — er bleibt in seinen anderen Werken, die er daneben schreibt, seinem alten religiösen Empfinden treu — sie ist ein Höhepunkt seines Schaffens, aber kein Wendepunkt; auch hat er durchaus unter keinen Umständen etwa dem Dresdener katholischen Hofe in unrühmlicher Gesinnungslosigkeit damit geschmeichelt; ließ er doch diesem das Opus als solches gar nicht zukommen. Bach zeigt durch diese Komposition nur, daß

er zum Katholicismus ohne Feindschaft stand und, trotz seiner starrsinnigen, leidenschaftlich-polemischen Natur frei von einer gewissen beschränkten Einseitigkeit der protestantischen Eiferer, einen ungetrübten Blick für die eigenartige Größe und Erhabenheit des katholischen Kultus hatte und sich den mancherlei bedeutenden ästhetischen, die künstlerische Bethätigung herausfordernden Momenten des römischen Gottesdienstes nicht verschließen mochte. Das Werk wurzelt also ebenso im katholischen Kultus, wie im protestantischen Empfinden: nicht als einen Gegensatz, nein, als eine Weiterbildung des Katholischen faßt es das Evangelische auf und erinnert sich des vielen Gemeinsamen, gedenkt der gleichen Grundlagen. Von dieser Weitherzigkeit und großen geschichtlichen Auffassung aus ist ein Bach an die Messe gegangen. Die Musik will hier einigen, wo die Hitzköpfe nur eine unüberbrückbare Trennung sehen.

Nur mit heiliger Scheu und bebendem Ernst sollst du an dieses Werk herantreten. Weg mit dem, der irdische Effekte einschmuggelt — sie sind ein Greuel dem still in sich gekehrten Meister. Was der Cantor Germaniae hier geschaffen hat — die Noten sind das Wenigste: was zwischen den Noten, zwischen den Zeilen flüstert, vernimmt der äußere Mensch nicht, und es ist das Wesentliche.

Die H-moll-Messe erweist am überzeugendsten und in den größesten Formen die Tiefe des kirchlich-christlichen Empfindens ihres Schöpfers. Wer sich zu dessen Grund, soweit das überhaupt möglich ist, den Zugang öffnen will, muß die H-moll-Messe als Schlüssel ge-

brauchen. Ohne sie kann man nur ahnen, von welcher Urkraft alle kirchlichen Werke Bachs getragen werden. Wenn man diese Messe unter den für ihr Verständniß nothwendigen sachlichen Voraussetzungen hört, so ist es, als rausche der Genius von zwei Jahrtausenden über den Häuptern dahin. Fast unheimlich berührt die Einsamkeit, mit der die H-moll-Messe in der Geschichte dasteht. Wenn auch alle findbaren Mittel herbeigeschafft werden, um die Wurzel von Bachs Kunstanschauung, den Gang seiner Kunstbildung, die ihr von außen zugeführten Elemente, die von seinen persönlichen Verhältnissen ausgehenden Anregungen aufzudecken, wenn endlich selbst das allgemeine Wesen der Tonkunst zur Erklärung sich hülfreich erweist, so bleibt doch ein Letztes, das Aufblitzen der Idee zu einer Messe von solcher Tragweite, das abermalige Hervorbrechen des kirchlich-reformatorischen Geistes wie aus lange angesammelten Quellen, ja das unzweifelhafte Wiedererscheinen von Anschauungen der Urzeit der Kirche gerade nur in dieser einen Künstlerpersönlichkeit unfaßlich, wie der Grund alles Lebens. (Spitta.)



Bachs äußeres Leben in Leipzig verlief in stiller Zurückgezogenheit und man möchte sagen einförmig. Schritt auch wohl kein Künstler, der durch Leipzig kam, an seinem Hause vorüber, so daß sein Haus von Besuch nie leer wurde, war er von einem Kreise

von hochbegabten Söhnen umgeben, die zu seinem Schaffen in jeder Weise emporsahen, so war es doch eine Einsamkeit rings um ihn her, und in sich gekehrt, nur den Idealen seiner Kunst nachtrachtend, hat er Tage und Jahre in Leipzig dahingebracht.

Er war in keineswegs glänzende und erquickliche Verhältnisse gekommen.

Das Einkommen des Kantors betrug praeter propter 700 Thaler, d. h. genau zu berechnen war es nicht. Das Fixum belief sich auf nur etwa 100 Thaler, dazu traten Gelder aus ein paar Stiftungen. Viel war er also auf Accidentien angewiesen. Da war zunächst das Schulgeld. Zweimal jede Woche zogen acht Thomaner mit Büchsen umher und holten aus der Stadt Geld von Freunden und Gönnern der Anstalt zusammen, davon wurden dann wöchentlich für jeden Schüler 6 Pfennig genommen, als Schulgeld verrechnet und dies monatlich unter die vier obersten Lehrer repartiert. Ähnliche Einnahmen hatte die Schule noch mehr, die dann in gewissen Sätzen zur Auszahlung gelangten. Dazu kamen die Stolgebühren. Das konnte man aber alles nie sicher und fest vorher berechnen, und der Kantor mußte noch außerdem recht hinterher sein, daß ihm seine Gebühren nicht verkümmert wurden: man suchte stets zu knausern. So summierte sich das Gehalt aus Groschen und Pfennigen zusammen, dabei die hohen Marktpreise — gewiß kein angenehmer Zustand, aber selbst Bach mit seinem großen Hausstande vermochte am Ende bequem dabei zu leben, hinterließ er doch wohlgeordnete Verhältnisse und ein

echt traulich ausgestattetes Hauswesen, ja sogar etwas Vermögen.

Aber anderes war unleidlich und recht trauriger Natur. Es fehlte nicht an fortwährenden Reibereien mit der Behörde, und der Künstler war allerlei kleinlichen Quengeleien bis zu seinem Ende ausgesetzt. Die haben dem sonst schlichten Manne seine letzten Jahre verbittert und ihn oft zu Eigenwilligkeit und heftigem Trotze getrieben. Etwas Streitfreudiges und ein dem selbstbewußten Künstler eigenes Unabhängigkeitsgefühl und Bedürfen der vollen Freiheit sich auszuwirken, ist bei ihm schon früher nicht zu verkennen gewesen, wir denken falsch von ihm, wenn wir ihn uns als den in Bescheidenheit Ersterbenden vorstellen, der seine eigene Bedeutung nicht ahnt. Und die Andern? Man weiß, es ist etwas Bedeutendes in ihm, ein paar schauen zu ihm auf, etliche sind von Neid und Scheelsucht zerfressen, die meisten möchten ihm den Großmachtkitzel austreiben und suchen ihm Hindernisse in den Weg zu legen. Um wie viel mehr mußte der doch im allgemeinen friedfertige, besonnene Bach mitunter vom Eifer fortgerissen, von leidenschaftlichen Stimmungen beherrscht werden, wenn er dazu seine Kunst verletzt glaubte, die ihm das Heiligste, Ehrwürdigste war, das ihm nächst Gott und den Seinigen am Herzen lag — — Wie manch bittere und kränkende Erfahrung ist im Laufe der Zeit an ihn herangetreten, und Heftigkeit, Starrheit wurden ihm eigen: ja, es trieb ihn oftmals über das rechte Maß hinaus und er kam immer mehr in Konflikte. Aber wenn er auch persönlich darunter leiden mußte, seine

unerreichte Größe kann durch alles nicht berührt werden. Andererseits aber hat ihn alle Verkennung nur vermocht, daß er sich immer mehr, um in diesen Widerwärtigkeiten die Spannkraft der Seele nicht zu verlieren, auf seine Kunst warf, ihr sich voll widmete und in der Arbeit seines Genies sich Trost und Lebensfreude bewahrte.

Den Rangen in seinem Alumnenchor, die alle doch nur um des freien Unterhalts willen in die Schule eingetreten waren und durch das öftere Umhersingen, selbst manche Nächte hindurch, verwilderten und der Disziplin ganz entwuchsen, stand der an ein ehrwürdig-altväterliches Verhalten zwischen Lehrer und Schüler gewöhnte Mann verlegen und machtlos gegenüber, und der Unterricht wurde ihm bald zur Last.

Fürchterliche Zustände waren seit Jahr und Tag in der Thomasschule vorhanden. Das lag an der ganzen Einrichtung. Die Anstalt sollte die Kirchenmusik pflegen und dabei besonders für Unbemittelte da sein. Gründliche und zielbewußte wissenschaftliche Ausbildung war bei den vielen musikalischen Anforderungen kaum möglich, unter Aufsicht konnten die Schüler auch nicht immer gehalten werden — wie war das anzustellen, wenn sie aufs Land zogen, weil sie zu einer Gasterei gebeten worden waren: sie huckten sich da ihr der Schule gehöriges Orgelchen auf und marschierten los, um nach gethanem Singen und — Saufen heidi heimzukehren. Man denke, wie viele stammten doch aus dem unteren Volke, bei denen man Achtung geben mußte, daß sie auch Schuhe und Strümpfe hatten und nicht mit

nackten Beinen zur Leichenfeier erschienen — alles aktenmäßig zu belegen!

Und die Lehrer der Schule waren auch nicht die rechten Leute, da Zucht und Ordnung zu halten. Der alte Rektor Ernesti, 40 Jahre schon in diesem Amte, ein grundgelehrter Mann, Professor an der Universität: aber er wußte niemand im Zaum zu halten. Unter den Lehrern war der Krieg aller gegen alle proklamiert, Zänkereien, Chikanen, Eifersucht, Bummelei rissen nicht ab. Dann die Schulräume — so beschränkt, daß vor dem Umbau 1731 die Sekundaner und Tertianer in derselben Klasse von ihren beiderseitigen Lehrern zusammen unterrichtet wurden, die Quintaner, Sextaner und Septimaner ebenso — was für ein Staat muß das gewesen sein, dort zu lehren, dort zu lernen! Dabei die Unreinlichkeit in der ungenügend versorgten Anstalt. Krätze und andere scheußliche Krankheiten dort zu Hause.

So kam die Schule immer mehr zurück. Ja, das kostenfreie Alumnat, sogar mit Einnahmen verbunden — das zog manchen aus entfernten Landen herbei, von Aurich und anderswoher kam man nach der Thomasschule, gerade wie damals die beiden Ohrdrufer nach Lüneburg wanderten. Aber wer etwas mehr vorstellen wollte, nahm lieber seine Jungen von der Schule weg. Die untern Klassen waren in wenigen Jahren von 120 auf 53 Schüler heruntergegangen. Man sandte seine Knaben in die Nikolaischule oder lieber noch in eine Klippschule als in die Thomana, oder man nahm Privatstunden, die kosteten ja in Leipzig nur etwa

12 Pfennig seinerzeit. Eine Visitation der Anstalt brachte allerhand haarsträubende Sachen heraus, das läßt sich denken.

Gerade als Bach eintrat, wurde eine neue Schulordnung ausgegeben, aber wie es im Sprichwort heißt: sie reden dies, sie reden das, et bliewt allens as et was — der alte Ernesti war gegen alle Änderungen, wollte alles persönlich fassen, besonders die Geldfrage, und der Kantor stand zu ihm. Was half es da, wenn man einmal wieder das ganze Alumnat vor den Magistrat befahl und gründlich heruntermachte; wenn sie draußen waren, war alles wieder vergessen.

Und da sollte man Kirchenchöre bilden! Noch dazu bei solchen Anschauungen im Lehrplan, die Singstunde diene zur gesündesten Bewegung nach Tische: ergo war die hora Cantoris als Verdauungsstunde von 12—1 Uhr nach dem Mittagessen angesetzt.

Die lateinischen Stunden waren Bach bald lästig geworden, und er hatte, was gestattet war, einen Kollegen Pezold bestimmt, ihm gegen ein Entgelt von 50 Thalern jährlich den Unterricht abzunehmen, nur in Krankheitsfällen vertrat er dann seinen Vertreter.

Es war Sitte, daß bei Festlichkeiten die sangeskundigen Thomaner aufgefordert wurden, während der Schmausereien Tafellieder vorzutragen. Außerdem wurden von ihnen mehrmals im Jahre Umgänge durch die Stadt gehalten, sie gruppierten sich dazu in vier sogenannte Kantoreien, der Kantor hatte die allgemeinen Anordnungen zu treffen, wochenlang vorher übten dann die Präfekten — denn jener

selbst befaßte sich damit nicht — darauf hieß es hinaus auf die Plätze und Gassen der Stadt, in die feuchtkalte Nebelluft, es war ein Abjachtern die Stockwerke hinauf hinunter, um die paar Dreier überall einzuheimsen — für Lunge und Hals natürlich der reine Mord. Und was die Rangen mit dem Gelde thaten — — Es war keine Zucht zu halten. Dann wieder meldeten sie sich krank, oft Monate, Vierteljahre, selbst halbe Jahre, die Arzneien, die ihnen verschrieben wurden, gossen sie zum Fenster hinaus, sie bekamen aber doch gut zu essen.

Nun die Oper in Dresden, in Weißenfels, endlich am Brühl in Leipzig, was hatte sie noch zu Kuhnaus Zeit dem Musikleben in Leipzig eine andere Richtung gegeben! Zuerst sprangen die alten Thomaner ab, die die Universität besuchten und aus treuer Anhänglichkeit noch als Studenten gewohnt waren, den Kirchenchor zu verstärken. Jetzt bildeten sie einen eigenen Musikverein, brachten in der Neuen Kirche eigene opernmäßige Aufführungen, und dies Collegium musicum wurde tonangebend in der Stadt. Immer zahlreicher traten die Stimmbegabten bei, bei den Übungen wöchentlich zweimal herrschte lustige Stimmung, und das gefiel mehr, als ernste Kantaten zu proben, und man leistete auch wirklich etwas. Bald kam es so weit, daß auch die Thomaner die Opernkrankheit erfaßte: da saßen sie in der Stunde, geistesabwesend, träumten, dachten an Sängerruhm, bis sie eines Tages auf und davon waren, der Neid derer, die zurückblieben: irgend eine herumziehende Gesell-

schaft hatte ihnen Anträge gemacht. Hernach zur Meßzeit kamen sie stolz mit ihrer Truppe wieder und zeigten sich: seht, wir sind die Plage los!

Was sollte da der Thomaskantor machen! So lagen die Sachen, als Bach Leipzig betrat.

Schon Kuhnau hatte bei der Stadt den Antrag gestellt, gründliche Abhülfe zu schaffen, aber das kostete Geld, und auf den Beutel hielt man die Hand, sobald das Wort Geld ertönte. Man müsse die Studenten wieder an den Thomanerchor fesseln, aber man müsse ihnen eben ein ordentliches Honorar aussetzen, umsonst würden sie nicht kommen, sagte Kuhnau, ein Memorial nach dem anderen sandte er ab, aber von Kunst verstand der Leipziger nichts: die Kunst zu fördern, das Bestreben wollte den Herren vom Magistrate ganz ab, so hoch zu Roß sie sich dünkten.

Mittlerweile war ein zweiter Musikverein ins Leben getreten und begann in der Universitätskirche geistliche Konzerte, und Kuhnau war doch Musikdirektor für die städtischen Gottesdienste!

Dann kam mit Kuhnaus Tod die lange Vakanz; da hätte Bach diese eingerissene Unordnung sofort abstellen sollen? Wo fand er etwas, was ihm Freude machen konnte? Die Orgeln in den beiden Hauptkirchen erbärmliche Werke von Olims Zeiten her, der Organist zu St. Thomas ein mittelmäßiger, aber prätentiöser Mensch; ein trauriges Zeichen für das Leipzig jener Tage, was dieser Görner doch neben einem Bach jahrzehntelang gegolten hat: durfte sich der impertinente Mensch selbst während einer Landestrauer

darum einzukommen erlauben, Musikaufführungen zu veranstalten, denn wenn Bachs Zöglinge die Schule verließen, müsse er ihnen noch manches genug beibringen.

Es war ja Bachs Hoffnung gewesen, als er hinkam: er mit seiner Berühmtheit, der geniale Mensch — Leipzigs Musikleben auf eine ungeahnte ideale Höhe hinaufbringen zu können, die Musik dort zu beherrschen; waren auch seine Vorgänger hervorragende Leute gewesen, er war ihnen weit über, der bei Fürsten und Künstlern angesehene Mann — in dem Jahr, da er nach Leipzig kam, hatte ihn auch Weißenfels zum Kapellmeister ernannt. Aber wie schnöde hat die Leipziger Banausenschaft ihm mitgespielt!

Schon in Arnstadt hatten wir bemerkt, daß einer unbändigen Gesellschaft von disziplinlosen Bengeln autoritätvoll entgegenzutreten nicht unseres Sebastian Sache war. Ja er versah dabei manches an seiner Würde; während seine Einzelschüler mit unbegrenzter Treue und Liebe zu ihm hielten und für ihn durchs Feuer gegangen wären, so wußte er sich bei der Menge der Jungen nicht gebührend in Respekt zu setzen. Wohl die, die sich ihm anschlossen, weil sie wußten, bei ihm das Tüchtigste lernen zu können, und die deshalb voll Ehrfurcht zu ihm aufsahen, die verstand seine geniale Natur, anregend, herzlich und doch ernst, gewissenhaft, weiterzubringen wie kein anderer; aber der Klasse gegenüber, die in ihrer Unerfahrenheit von der Bedeutung dessen, der da vor sie hintrat, keine Ahnung hatten, stand der Mann ohnmächtig da,

fühlte sich durch alles in seiner Künstlergröße gekränkt und ärgerte sich nur zum Pläsir der Jugend. Dabei — in Dresden, wohin er sich oft begab, hörte er die berühmten Sänger, die angesehene Hofkapelle, und da wurde er selbst mit Zuvorkommenheit behandelt: dann kam er zurück und hatte wieder diese Schreihälse vor sich, ein Drittel ganz unbegabte Kerle, die nur durch Protektionen und Konnexionen aufgenommen worden waren. Man versteht es, daß er bald nicht mehr mit großer Liebe an seine Arbeit schritt. Erst war ja das Neue, die Hoffnung, der Wille, etwas zu leisten, ein Gegengewicht gegen allen Ärger gewesen.

Es war 1729, daß der lange glimmende Funke zum Brand wurde. In der Karwoche war Bachs Matthäuspassion zum ersten Male gesungen worden, es war zu hoffen, daß man den größten Leipziger verstand. Ostern waren nun neun Schüler abgegangen, lauter tüchtige Leute, dabei Bachs eigener Ältester. Die Alumnenstellen sollten neu besetzt werden, natürlich war es, zu verlangen, mit solchen, die musikalisch waren. Es war der hochweisen Obrigkeit aber noch nie eingefallen, darauf zu sehen, mochte der Thomanerchor doch zuschauen, wie er seine Kirchenmusik fertigbringe. Bach legte also eine Liste von Knaben vor, die er als brauchbar für den Chor bezeichnete, an seinem Rektor und dem Schulvorsteher hatte er Hinterhalt — aber die Stadt nahm drei Aspiranten auf, von denen Bach offen bemerkt hatte, daß sie „nichts in Musicis prästierten“. Das war also die Bedeutung, die das Wort eines Bach behalten hatte.

Der Meister war so verbittert, daß er schon den Plan faßte, Leipzig den Rücken zu kehren. Aber es hielt ihn, daß er den studentischen Musikverein gerade jetzt übernahm.*) Vielleicht waren noch gute Aussichten für die Zukunft.

Mittlerweile aber verschlechterten sich die Verhältnisse immer mehr. Um die Studierenden zu bewegen, den Kirchenchor der Thomaner zu unterstützen, waren von alters her wenigstens ein paar Stipendien für solche ausgeworfen worden, die gesonnen, ihre Kraft dem Kantor zur Verfügung zu stellen. Die Gelder waren kläglich zu nennen, aber es waren doch noch ein paar Lockgroschen gewesen. Alsbald verschwanden sie mehr und mehr und hörten endlich auf. Weil Bach den Verein in die Hand bekam, meinte man, die Studiosen habe er ja gewonnen, man brauche sie nicht mehr mit Stipendien zu bedenken. Die Borniertheit der Stadtväter war Bach über den Verstand. Statt der Musik so viel wie möglich aufzuhelfen, entzog man ihr immer mehr alle Mittel! Nach dem wie sich die ganze Geschichte entwickelte, war es in der That der Schlendrian, der auf dem Stadthause regierte, statt daß man von künstlerischer Seite aus die Sachen betrachtete.

Da starb der alte Ernesti: drei Vierteljahre Interregnum. Einen Leipziger als seinen Nachfolger zu bestallen, werde nur „jalousie verursachen", meinte die Behörde. So wurde 1730 Johann Matthias Gesner

---

*) Siehe S. 241.

berufen. Hoffentlich werde man mit dem mehr Glück haben, als mit dem Kantor, sagte jemand von den Herren. Man behauptete seit längerer Zeit schon, dieser bummele und thue seine Pflicht nicht, ein übers andere Mal hatte man ihm gedroht — es war stets nur ein Zündstoff in der Verbitterung mehr gewesen, der tiefgekränkte Mann wies endlich den Gestrengen, die ihn wieder zur Ordnung rufen sollten, die Thür. Es wurde eine hochpeinliche Sitzung gegen den „Unverbesserlichen“ anberaumt. Daß sich Bach von einem Kollegen vertreten ließ, war nichts Sonderbares, — wenn sich dieser Kollege nicht den Anforderungen gewachsen zeigte, war es nicht Bachs Schuld, die Sache war auch bis jetzt gegangen. Nun aber entlud sich die Schale des Zornes auf sein Haupt. Er benutze die Thomaner zu ungestatteten Diensten, er verreise ohne Urlaub, er halte die Gesangsstunden nicht, er thue überhaupt nichts, sein ganzes Thun und Treiben sei zu rektificieren u. s. w. Es wurde beantragt, den Mann in die unterste Klasse zu versetzen, da solle er den Elementarunterricht geben, dann kam nach Hin- und Herreden der Beschluß heraus, den Kantor zu maßregeln: es sei ihm ein Verweis zu geben und ihm gehörig ins Gewissen zu reden, außerdem sei ihm die Besoldung zu verkümmern.

Man höre, der Kantor thue nichts! Dabei hatte er Leipzig in den sieben Jahren bis jetzt mit einer Folge von Kirchenkantaten beschenkt, die eines andern ganzes Lebenswerk ausmachen würden; er hatte die gewaltige Matthäuspassion geschaffen, und erst jetzt nur ein paar

Wochen vorher drei mächtige Werke an der drei Tage dauernden Jahrhundertfeier der Augustana zu Gehör gebracht. Ja, Bauer, aber er hielt nicht schablonenhaft seinen Unterricht, item er widmete dem Chor nicht die nöthige Sorgfalt, ergo war eine Kürzung seiner Bezüge für geboten zu erachten. Statt dem Genie, das doch nie nach dem simpeln Spießbürgerdasein gemessen werden darf, seine das Glaubliche übersteigende Thätigkeit in der Kunst und seine nie rastende Schaffensfreudigkeit zu gute zu halten, gefiel man sich darin, dem großen Mann, durch dessen eigenartiges Wirken man seinem nichtigen Selbst zu nahe getreten wähnte, mit kleinlichen Fehden das Leben zu verärgern.

Daß Bach das nicht that, was der Philister für seine stumpfsinnige Pflicht hielt, soll niemand bestreiten. Aber es war doch schon seit Methusalems Zeiten so gewesen, daß die Chorpräfekten ihm die Last abnahmen. Und während er die unsterblichen Meisterwerke arbeitete, wie sollten sie nicht dafür sorgen dürfen, daß er ungestört bleibe und den erhabensten Gedanken nachwandeln möge, wenn er sich nur auf seine Leute verlassen konnte. Zu schalten wie er wollte, war überhaupt Bachs Natur, und die Uneinigkeit in der Schule, die Reibereien zwischen den vorgesetzten Behörden hatten ihm bewiesen, daß der Mann am richtigsten geht, der unentwegt sein eigenes Ziel im Auge behält, ohne sich durch Meinungen links und Zureden rechts bewegen zu lassen. War er nicht nach dem Rektor als der, auf dem das ganze Gelingen der Gottesdienste ruhte, der erste Mann an der Schule! Wer sich

um eine Alumnenstelle bewarb, machte der nicht ihm seine Aufwartung, und er schlug vor! Der Rektor ließ sich in seinen Gesangsstunden nie sehen, dem alten Herrn war es am wohlsten, wenn er auf seinem Zimmer sein stilles Pfeifchen rauchte, und Bach stand mit ihm in vertraulichem Verhältnisse. Da war es leicht, sich wohl auch einmal selbstherrlicher zu fühlen, als man sollte.

Man geht nun gegen den obstinaten Kantor vor. Das Gehalt mußte ihm bleiben, über die Accidentien hatte niemand etwas zu sagen, aber so manche kleine Nebeneinnahme war da, die man ihm wegnehmen konnte. Die Zinsen eines Legates waren zu vergeben: alle Lehrer bis zum untersten erhielten ihr Bestimmtes, Bach ganz allein erhielt nichts! Jetzt waren nach Ernestis Tod die Vakanzgelder zu vergeben, Bach wurde übersehen. Da setzte er ein „Memorial" auf, kurz und knapp die Sätze hingeworfen, er rechnete dem Magistrat vor, was er unbedingt an Kräften brauche, um etwas zu leisten, warf ihm hin, daß er keinen ordentlichen Kreis von Schülern in den Alumnen habe, die Schule tauge nichts, Instrumentisten seien nicht da, von der Stadtpfeifer „qualitäten und musicalischen Wißenschafften aber etwas nach der Warheit zu erwehnen, verbietet mir die Bescheidenheit." Die Studenten begönnen sich zurückzuziehen, denn „mit der Zeit einige Ergötzligkeit zu bekommen, mit einem stipendio oder honorario begnadiget zu werden" sei nicht mehr möglich, da „die etwanigen wenigen beneficia successive gar entzogen worden." Die Schüler seien „untüchtig", sie „jährlich

zu informiren“ sei „keine Zeit“, bei der „reception müssen sie gleich in die Chöre vertheilet“ werden, sie müssen gleich „tact und tonfeste“ sein; wo es nach Lage der Sache umsomehr darauf ankomme, was für „subjecta choisiret“ werden, bringe man alles mögliche schlechte Material ins Alumnat hinein, nehme jeden auf, der es wolle, ohne zu erforschen, ob er fähig sei; bessere Elemente, die mitwirken möchten, schrecke man aber ab, da man eben die Gelder für die etwa beitretenden älteren Leute aufgehoben habe. Er könne mit dem, was ihm zur Verfügung stehe, nichts leisten. Man solle sich einmal die ausländischen Sänger am Hofe des Kurfürsten ansehen, die leisten etwas, stünden aber auch „in schweren Solde“, während mancher deutsche Künstler „vor Sorgen der Nahrung nicht dahin dencken kan, üm sich zu perfectioniren, noch weniger zu distinguiren“. Jene könnten, da sie „nur ein einziges Instrument zu excoliren“ haben, „was trefliches und excellentes“ bieten, er aber habe seine Sorgen, durchzukommen, der „chagrin bleibe nicht nach“.

Der Magistrat hüllte sich in Schweigen. Die bitterbösen Klagen des gereizten Mannes wurden absichtlich ignoriert. Man citierte ihn aufs Stadthaus, er bekam den bewußten Verweis, und damit basta. Man hatte ein Vergnügen daran, den unbotmäßigen Mann in verletzendster Weise zu chikanieren, das Genie sollte doch auch einmal unsereinem Ordre parieren lernen. Man glaubte Wunder was für die Kirche gethan zu haben, daß die Orgeln mehrmals ausgebessert, Instrumente und ein paar Notenbücher besorgt worden

waren; was für eine der Welt nur einmal geschenkte geistige Größe man in seinen Mauern beherbergen durfte, daß solch ein Geist wie Bach es beanspruchen konnte, daß man alles anwendete, seinen Idealen Genüge zu thun — wer sah das ein — —

Wäre eine Stelle Bach in dieser Zeit angeboten worden, er wäre mit Kußhand darauf eingegangen. Aber es waren nirgends Aussichten, anzukommen. In seiner Verzweiflung wendete sich der Meister an seinen Jugendfreund Erdmann, der ihn erst damals in Weimar wieder aufgesucht hatte, und der jetzt Jurist in russischen Diensten in Danzig war, ob es in Danzig nichts für ihn gebe. In Danzig? Ja, nur weg von hier! da es „eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthiget werden, mit des Höchsten Beystand meine Fortune anderweitig zu suchen.“ Aus der Sache wurde nichts. Und es schienen auch bessere Tage für Bach heraufzuziehen.

Der gute Stern war der neue Rektor Gesner, den die Thomana bekam, der treffliche Gelehrte, der den Geist der Antike höher als die Form zu achten lehrte, worin uns dieser Geist entgegentritt, dabei ein Schulrektor, wie er im Buche steht. Die Stadt konnte keine bessere Wahl treffen, wenn wirklich aus der Thomana noch etwas werden sollte. Gesner stellte die in Verfall gekommene Zucht her, durch sein liebevolles Machtwort brachte er Eintracht unter die Lehrer, durch Pünktlichkeit in Erfüllung der Pflichten, durch peinliche

Gewissenhaftigkeit im Dienste war er selbst ein leuchtendes Vorbild. Richtig sah er jede Woche die Hefte aller Klassen nach, bei Ernesti wurden sie zwar auch von den Schülern eingefordert, aber sie bekamen sie nie wieder, wo sie verspurlosten, ist nicht zu sagen — endlich gab kein Mensch mehr sein Diarium ab. Gesner verstand jeden individuell anzufassen, alle anzuregen, sein Wesen war Freundlichkeit und Ernst, liebreich nahm er sich der Zöglinge an, mitfühlend ließ er sich auf ihre kleinen Sorgen ein, stets maßvoll, wurde er nie vom Augenblick hingerissen, seine Schüler liebten ihn, vergötterten ihn, sprachen mit Enthusiasmus von ihm. Dem Magistrat imponierte er durch sein stets zuvorkommendes Wesen und seine Manieren, und doch war sein Auftreten entschieden, aber er gewann sich aller Ehrerbietung und wußte sich so in Achtung zu setzen, daß man ihm in der Schule die Aufsicht abnahm und ihn in einer Sänfte zur Schule brachte.

Gesner und Bach nahmen den alten herzlichen Verkehr von Weimar wieder auf*), Geßner wußte den Meister zu schätzen und kannte seine Bedeutung. Bachs Größe hatte auf ihn einen überwältigenden Eindruck gemacht. Als er schon jahrelang von Leipzig wegwar, gab er Quintilians Institutiones oratoriae heraus, an einer Stelle des ersten Buches führt er Bach ein; indem er den alten Römer apostrophiert, sagt er: Fabi, si videre tibi ab inferis excitato contingeret Bachium, ... organon illud organorum tractantem,

...

*) Siehe S. 93.

da führt er breit aus, welche staunenswürdigen Leistungen, welche Vielseitigkeit, welche Sicherheit er an dem auserlesenen Mann gesehen habe. Jedem, der das liest, mit welcher Ehrfurcht, mit welcher Liebe der hochgelehrte Mann von „seinem Bach“ redet, dem muß es durchs Herz wallen: „multos unum Orpheas et viginti Arionas complexum Bachium meum, et si quis illi similis sit forte, arbitror“, schließt er seine Worte.

Gesner wußte zwischen Bach und der Behörde auszugleichen und bewirkte, daß sich die Kluft wieder zuzog. Die Unannehmlichkeiten des Schulamtes nahm er ihm ab, so weit es angängig war. Der Meister, der schon von Leipzig weg wollte, blieb infolgedessen nicht ungern. Und bald erlebte er auch die Freude, daß sich seiner würdige, strebsame und anhängliche Schüler um ihn sammelten: Altnikol, der später sein Schwiegersohn wurde, Joh. Ludw. Krebs, „der beste Krebs, den Johann Sebastian in seinem Bache gefangen hat“, und viele andere mehr.

Doch nach wenigen Jahren begann der Zwist von neuem. Gesner, den seine Gaben auf die Universität wiesen, dem man in Leipzig aber versagte, eine Professur neben seinem Schulamte zu bekleiden, wurde 1734 Professor der Beredsamkeit an der neugegründeten Universität Göttingen, wo er nach großer segensreicher Thätigkeit auch 1761 gestorben ist, und an seine Stelle trat der Theologe und Philologe Joh. Aug. Ernesti. Dieser kam von seinem hohen Piedestal aus bald mit Bach aneinander. Mit 27 Jahren war er

Rektor geworden, ein junger Mann, er hätte Bachs Sohn sein können. Aber ein Gelehrter steckte in ihm, er kannte die Methode des Unterrichts, und daß er ein trefflicher Lateiner war, ist nicht abzusprechen. Doch das Anregende fehlte ihm, die Liebenswürdigkeit und Herzlichkeit, und das Maßvolle Gesners hatte er ganz und gar nicht. Anfänglich gute Beziehungen zwischen Bach und seinem Vorgesetzten erweist die Taufzeugenschaft Ernestis bei zwei Söhnen des Meisters. Aber es währte nur bis zum Jahre 1736, da war die Freundschaft aus.

Es handelte sich um einen Helfer des Kantors in der Leitung des Chores, Theodor Krause aus Herzberg: Bach hatte ihm befohlen, die Knaben, die unter seiner Aufsicht standen, stramm zu halten und Ungebühr in des Meisters Abwesenheit gleich aus eigener Machtvollkommenheit zu ahnden. Der erste Chorpräfekt — und das war Krause — hatte ja eine Art Vertrauensstellung inne. Die Jungen wuchsen Krause über den Kopf, Ermahnungen halfen nichts, als es bei einer Brautmesse gar zu arg wurde, wollte Krause an den Rüdigsten ein Exempel statuieren. Die ungezogenen Bengel nahmen das nicht hin und setzten sich zur Wehr, und da gab es denn eine festere Tracht Prügel ab. Es wurde nun beim Rektor angezeigt, daß der junge Mann seine Sängerriege zu scharf angefaßt habe, Ernesti aber bestimmte eine entehrende Strafe. Wie dem hastigen Augenblicksmenschen gerade der Ärger überwallte, diktierte er sofort in der ersten Rage das Schimpflichste, wozu er greifen konnte, Krause sollte

in Gegenwart der ganzen Schule ausgehauen werden. Die Sache zeugt von jeglichem Mangel an pädagogischem Takt. Krause hatte sich, so lange er auf der Schule war, noch nie etwas zu schulden kommen lassen, er wollte eben die Universität beziehen und war für den Schulaktus als Redner genommen worden. Bach legte sich ins Mittel, Ernesti blieb hart; der Schüler kam zweimal um seine Entlassung ein, der Rektor wies ihm mit beißenden Worten die Thür; da floh der Schüler aus der Anstalt, um der Schande zu entrinnen. Seine Siebensachen und seine Singegelder im Betrage von 30 Thalern, die der Rektor verwaltete, wurden von Ernesti konfisciert, der Magistrat allerdings verfügte demnächst auf Krausens Bittgesuch die Herausgabe.

Bach war im höchsten Grade aufgebracht und fühlte sich persönlich getroffen, noch dazu, als der Rektor eigenmächtig einen Nachfolger für den Entwichenen einsetzte, einen andern Krause, aber mit jenem nicht etwa verwandt. Nach der Schulordnung hatte der Kantor die vier Chöre zu besetzen und auch die Präfekten zu bestimmen, wie das nur in der Ordnung war, er hatte freilich zu seinen Maßnahmen die Genehmigung zu erwirken. Der Usus gab dem Kantor noch darüber hinaus Rechte, und er war in Sachen des Chores fast unumschränkter Herr. Daß der Rektor dermaßen in die Befugnisse des Kantors eingriff, war unerhört. Dazu war jenes Schützling gar nicht bei Bach gut angeschrieben, und er hatte daraus nie ein Hehl gemacht: bei einem Gespräche mit Ernesti, als

die Beiden einmal im verwichenen Winter von einer Hochzeitsfeier abends heimfuhren, hatte sich der Meister schon dahin geäußert, Krause sei „sonst ein liederlicher Hund gewesen", er hatte Schulden gemacht und sich nicht in der besten Weise aufgeführt, so daß man ihn bereits einmal vor den Konvent geholt und ihm mit Entfernung gedroht hatte. Nun sollte ihm der zum ersten Helfer aufgezwungen werden. Dennoch mäßigte er sich und nahm ihn hin, als er aber sah, daß Krause die musikalischen Fähigkeiten für das Amt nicht habe, da er noch nicht einmal $^3/_4$ und $^4/_4$-Takt auseinanderzuhalten vermöge, setzte er ihn ab und hieß einen gewissen Küttler für ihn einrücken, dem Rektor zeigte er es ordnungsmäßig an. Ernesti schwieg zuerst, und als Krause sich bei ihm beschwerte, wies er ihn zu Bach. Da lief diesem die Galle über, unbedachterweise ließ er dem aufgespeicherten Ärger freien Lauf, und es riß ihn zu Äußerungen hin, die hätten unterbleiben können: er sei hier Herr im Hause und wolle einmal beweisen, daß der Rektor ihm gar nichts zu sagen habe. Es wurde Ernesti hinterbracht, und Bach wiederholte es diesem sogar ins Gesicht. Da wußte sich Ernesti nicht zu halten und befahl Bach brieflich, Krause wieder zu rehabilitieren. Der Meister merkte, daß er sich selbst auch ins Unrecht gesetzt hatte, und wollte zur Versöhnung die Hand bieten; aber Krause wiederzunehmen, so sehr er die Frage prüfte, erwies sich als ausgeschlossen; denn in der nächsten Stunde fiel der Mensch wieder ab und zeigte sich nur mehr als ein „in Music ungeschicktes Subject". Kurz darauf ver-

reiste Bach; als er nach vierzehn Tagen wiederkehrte, aber noch keine Anstalten mit Krause machte, schrieb ihm Ernesti einen nachdrücklichen Brief, wenn er seiner Anordnung nicht nachkomme, so werde er es selbst ausführen; und als sich Bach nicht rührte und regte, erschien der Rektor im Frühgottesdienst und befahl Krause, seine alte Stelle einzunehmen und Bach von seinem Schritte zu benachrichtigen. Der warf sich sofort in den Staatsrock und meldete die peinliche Sache dem Superintendenten, verfügte sich dann nach Nikolai, wohin sich Küttler auf Ernestis Anweisung als zweiter Präfekt begeben hatte, holte ihn dort weg und erschien in der Thomaskirche, als der Hauptgottesdienst eben begann; „mit großem Ungestüm" jagte er Krause mitten aus dem Gesange vom Chor hinunter, indem er unbefugterweise rief, der Superintendent habe es so befohlen. Es kam dem Meister gar nicht darauf an, was er anrichtete, wenn es seinen gekränkten Künstlerstolz galt: wir wissen, daß der Organist der Thomaskirche es einmal bei einer Probe auf der Orgel versehen hatte, daß sich da Bach im Eifer seine Perrücke abriß, warf sie ihm an den Kopf und rief unbändig: Er hätte lieber sollen ein Schuhflicker werden. So kehrte er sich auch hier nicht viel daran, ob er Aufsehen machte oder nicht. Ernesti aber, der dem ganzen Spektakel beiwohnte, erschien seinerseits nach der Kirche ebenfalls sofort beim Superintendenten und trug ihm die Angelegenheit so vor, daß Deyling ihm Recht gab. Der Rektor hieß dann Bach wissen, daß er sich nichts mehr gefallen lassen werde, der Superintendent pflichte ihm

bei, worauf der gekränkte Meister antwortete, das sei ihm ganz gleichgültig, es möge kommen, was da wolle, übrigens sei schon eine Beschwerde an den Magistrat weg. Bevor nun die Vesperkirche begann, kam Ernesti auf den Orgelchor und verbot den Schülern öffentlich (in coetu publico = als schon alle Leute da waren) mit lauter Stimme, Bachs Anordnungen wegen des Präfekten „parition zu leisten“, gleichzeitig stellte er für den Fall, daß dies doch geschehe, die härtesten Strafen in Aussicht, „poena baculationis, relegation und castigation, Verlust der Gelder, woferne sich einer des Cantoris Ordre zu folgen würde gelüsten lassen“. Als Bach erschien und Krause wieder oben antraf, jagte er ihn wieder „mit großem Schreyen und Lermen“ und mit Gepolter vom Chor; da aber von den eingeschüchterten Alumnen niemand für jenen eintreten wollte, bat er seinen Schüler Krebs, der damals Student war, die Motette zu dirigieren. Nach der Kirche wanderte eine zweite Beschwerde ab. Bach hatte diese Woche die Inspektion, als er nun am Abend Küttler traf, trieb er den vom Abendbrot weg, weil er dem Rektor gehorcht hatte.

Die Sache ließ sich also wunderschön an; denn am nächsten Sonntag hatte die Gemeinde das Schauspiel noch einmal. Bach mußte endlich gegen alles Herkommen ohne Hülfe aus dem Schülerkreise, da sich niemand von ihnen getraute, das Amt des Dirigenten selbst verrichten. Eine dritte Beschwerdeschrift war die Folge: wenn das nicht gleich abgestellt würde, könne er seine Autorität den Schülern gegenüber nicht ferner

behaupten. Ernesti, zum Bericht aufgefordert, erwiderte, die habe er überhaupt schon lange nicht mehr, er bestehe aus lauter Nachlässigkeit, und wußte sich geschickt herauszubringen. Von dem Magistrate aber geschah nichts. Der Meister schrieb an das Konsistorium. Inzwischen erschien doch nach acht Monaten der Bescheid des Magistrats, der beliebte und leichte Ausweg: ihr habt alle und jeder Unrecht und gar nichts zu sagen; Wir haben zu bestimmen, also setzen wir hiermit Krause ein, der übrigens in vierzehn Tagen zu Ostern die Schule verläßt. Man sieht, es ist schon wieder Ostern geworden, der Streit dauerte also bereits über ein Jahr. Das Konsistorium hatte währenddessen den Superintendenten Deyling energisch angewiesen, die Sache ohne weiteres zu schlichten, damit das Aufsehen ein Ende nehme. Deyling, auf Bach schlecht zu sprechen, suchte ihm demnächst etwas anzuhaben, wo es sein konnte, und als einmal ein Thomaner während der Kommunion das Lied zu tief angestimmt hatte, schickte er wegen der Lappalie sofort den Küster zum Stadthause, um sich zu beschweren, daß Bach solche Leute ausbilde. Man citierte augenblicklich den Künstler vor sich und gab ihm sein Mißfallen kund. Bach wendete sich nun abermals an das Konsistorium: der Rektor habe gar nicht bei der Besetzung der Präfektenstellen mitzuwirken, nur ein Veto habe jener, er selbst sei „in der größten Bekränckung und Prostitution“, das gehe so nicht weiter. Die Behörde forderte binnen vierzehn Tagen Bericht ein. Als er nicht kam, war man aber auch damit zufrieden. Jetzt schrieb Bach an den König;

der möge ihm „seine wohl fundierten Prärogative“ schützen. Bach wußte sich bei Hofe immer wohl gelitten, er hatte erst vor kurzem auf seine Eingabe hin für ein Kyrie und Gloria, das er vorgelegt, den Titel eines Hofkompositeurs erhalten. Die bei Bach sich steigernde Abneigung gegen die schablonenhafte Schulmeisterei hatte ihn immer schon mit Vorliebe den Titel eines Kapellmeisters führen lassen, den ihm ja Leopold von Köthen und der Hof von Weißenfels mit den betreffenden dazugehörigen Bezügen gegeben hatten. Nach einer wiederholten Bewerbung auch um einen sächsischen Titel war er denn jetzt zu seiner Genugthuung auch zum königlich polnischen und kurfürstlich sächsischen Hofkompositeur ernannt worden. Hoffte er aber schon damit den Widrigkeiten zu begegnen, seinen Widersachern damit „unter die Nase zu fahren“ — sie hatten sich aus dem neuen Titel gar nichts gemacht. Doch nun erschien aus der königlichen Kanzlei der strikte Befehl an das Konsistorium, die Beschwerde „Unseres Hoffkomponisten“ zu erledigen. Das Reskript wirkte, Deyling und der Magistrat werden energisch nochmals zum Bericht aufgefordert. Damit hören die Quellen auf. Der König kam den Winter nach Leipzig, und Bach brachte ihm eine Serenade dar, die mit allgemeinem Beifalle aufgenommen wurde. Der Streit wird wohl äußerlich geschlichtet worden sein, er bekam endlich sein Recht, aber mit aller Eintracht war es nun fortan vorbei. Unter der Asche tobte die Brunst weiter. Bach sah von jetzt ab jeden Thomaner wild an, dem nicht sein Ein und Alles Musik war, und Ernesti suchte Bachs

öffentliche Thätigkeit einzuengen, wo er konnte: wenn er einen traf, der auf der Geige übte, herrschte er ihn höhnisch an: Er will wohl ein Bierfiedler werden. Der Rektor wiederum hatte es bewirkt, daß ihm die Schulinspektion abgenommen und dem vierten Lehrer übertragen worden war, der Kantor sagte sich, das kann ich mir auch als sein ebenbürtiger Kollege anziehen: hatte er dann die Aufsicht, so erschien er nicht, daß die Schüler einfach ohne jedes wachsame Auge tobten nach Herzenslust. Genug, es waren keine angenehmen Zustände. Ernesti impfte seinen Schülern einen musikfeindlichen Gelehrtendünkel ein, Bach den seinigen einen Künstlerstolz, der sich nichts bieten ließ.

Aber die Kunst zog bald den Kürzeren, sie wurde mehr und mehr als Störenfried in der gelehrten Arbeit der Schule betrachtet, sie floh auch bald aus der Kirche, der sie bis dahin ganz gedient hatte, und gründete sich das Konzerthaus. Es war eine Zeit des Wandels, des Umschwunges in den Anschauungen von der Tonkunst: der Streit des Rektors und des Kantors hatte einen tieferen Sinn: er ist in dem ganzen Zuge der Zeit begründet. Da sich auch die Kollegen, die sich als Männer der Wissenschaft auf ihres Rektors Seite schlugen, von Bach abwendeten, so stand der Meister bald ganz allein da: immer mehr hatte er eine einsame und mißachtete Stellung: die Stellung, die ihm zukam, wurde ihm nie, nie. Es ist zu begreifen, wenn er seinerseits den Schulpflichten stets weiter zu entsagen begann und sich ganz und allein und einzig auf die Musik legte, er fühlte auch, daß die

Würde des Kantors, der das ganze Musikwesen einer in der Pflege der Kunst aufgehenden Stadt leite, dahinschwand, daß man den Kantor nur handwerksmäßig ansah, ja daß er aus der Schule hinausgedrängt wurde — um so mehr suchte er fortan nur den königlichen Hofkomponisten, den Kapellmeister der Fürstenhöfe Köthen und Weißenfels herauszubeißen, nicht aus Eitelkeit, sondern aus freiem Musikerstolz. Da konnte er schalten in der nur sich selbst gehorchenden Freiheit des Genies, das kein Klotz an den Füßen hindert und keine fortwährend gezogenen Grenzen einschränken. Zum geheimen Ärger des Magistrates. Die Behörden nahmen es ihm ziemlich übel, daß er sich so über den Kantor hinwegsetzte. Sie erkannten ja die Größe dieses Mannes nicht, die Armen. Noch dem Gestorbenen gab man sein Recht nicht: hämisch wurde nach seinem Hinscheiden in der Sitzung vorgetragen, „der Kantor an der Thomasschule, oder vielmehr der Kapelldirektor Bach sei verstorben"; und einer der Weisen meinte ironisch, „die Schule, wenn wir wieder die Stelle besetzen, braucht einen Kantor und keinen Kapellmeister, obgleich er auch die Musik verstehn müsse".

Ja, es war gewiß eine Zeit, da der Schwerpunkt des Kunstinteresses wechselte. Der Sinn für Litteratur begann die Musik zurückzudrängen; und wo sie geliebt blieb: die kirchliche Tonkunst verlor ihre Pflege, man wendete sich mit allen Empfindungen dem Konzertsaale zu. Neue Bahnen schlug alles ein. Es war 1743, als das Collegium musicum gegründet wurde, und rasch blühte das Unternehmen auf, alles andere mußte

dagegen erblassen: es sind die Anfänge der späteren Gewandhauskonzerte. Dem Wirken Bachs nahmen sie Luft und Licht. Er steht da als der Übergang der neuen freien Musik, er selbst hat ihr die Bahn geebnet, den Satzbau gefunden, die Wortgefüge, darin sie sich ausdrücken konnte; er hatte nun seinen Zweck erfüllt, und kaltblütig schritt die vorwärtshastende Zeit über ihn hinweg. Freilich, als 1781 der Konzertsaal im Gewandhause eingeweiht wurde, da sah man auf den Öserschen Deckengemälden die neue Musik über die der Alten triumphieren, ein Genius aber hielt bei der Siegerin ein fliegendes Blatt mit der Inschrift: Bach — und doch: man bewunderte ihn wohl pflichtgemäß, verstanden und ihn ganz erkannt, seines Geistes einen Hauch verspürt hat man nicht. Die Ideale hatten gewechselt, die Begriffe des musikalischen Genusses waren andere geworden.

An Anfeindungen sogar seiner Kunst hat es Sebastian nicht bis ins Alter gefehlt. Johann Scheibe griff ihn in seiner Zeitschrift „Der kritische Musikus" mehr als einmal auf das Entschiedenste an und bezeichnete Bachs Weise als schwülstigen Kram, verworrenes Zeug, in dem man sich schlecht zurechtfinde, es sei gar nichts Natürliches darin, es mangele Klarheit, Regel und Einfachheit. Er stellte Telemann über Bach und behauptete, Bachs Werke seien „keineswegs von solchem Nachdrucke, Überzeugung und von solchem vernünftigen Nachdenken ... er ist in der Musik, was ehemals der Herr von Lohenstein in der Poesie war". Die Worte wurden überall besprochen, sie bildeten das Thema

des Tages, einmal wegen der hohen, für unnahbar gehaltenen Stellung des Angegriffenen in der Musik, dann auch wegen dieses Tons eines solchen Angreifers: war doch nur zu gut bekannt, daß Scheibe vor Jahr und Tag bei einer Organistenprobe in Nikolai vor Bachs strengen Anforderungen mit Glanz durchgefallen war. Allgemein betrachtete man seine Kritik als das, was sie war, unedle Rache. Man kann sich als Löwe über den Fußtritt des Esels hinwegsetzen, aber kränkend ist er doch, denn auch dem Esel sollte man zutrauen, daß er weiß, daß der Löwe ihm über ist. Birnbaum, ein hochgeachteter Lehrer an der Universität, dazu ein Verehrer Bachs, gab dem Schmähsüchtigen in zwei Flugschriften die gebührende Antwort. Scheibe blieb seinerseits die Repliken auch nicht schuldig, aber seine Niederlage war für jeden klar. Er mußte es einstecken, wenn er bis an sein Ende von den Bachverehrern mit keineswegs liebenswürdigen Bemerkungen verfolgt wurde. Bis zu welcher Heftigkeit der Streit ausartete, mag man daraus ersehen, daß Hudemann, ein Doktor der Rechte in Hamburg, Bach tröstend, den Meister andichtete und dabei also sang:

Oft sieht man Sterbliche den Thieren ähnlich sein:
Wenn ihr zu blöder Geist nicht dein Verdienst erreichet
Und in der Urtheils Kraft dem dummen Viehe gleichet.

Kräftig genug ausgedrückt war das wohl!

Bach selbst griff nicht zur Feder, er war kein so schreibgewandter Mann, nur mit neuen Kunstthaten suchte er den Gegner zu entwaffnen. Als 1738 der dritte Teil seiner Klavierübung erschien, schrieb Mitz=

ler: „Dies Werk ist eine kräftige Widerlegung derer, die sich unterstanden, des Herrn Hofkompositeurs Kompositionen zu kritisieren.“

Aber dabei wirklich bleiben konnte Bach mit seinem Kampfsinn gewiß nicht. So entstand jenes Kunstwerk, das diesen Namen durch seine drastische Polemik etwas abschwächt: in seiner allegorischen Tendenzkantate: „Der Streit zwischen Phöbus und Pan“ ist mit dem Midas mit den spitzen Eselsohren, die belustigend musikalisch abgemalt werden, doch nur dieser Scheibe gemeint.

Ich nehme gleich hier vorweg eine andere Fehde, in die Bach später, erst kurz vor seinem Tode verwickelt wurde. In Freiberg waren ebensolche Zustände wie in Leipzig, Reibungen und Zerwürfnisse zwischen Rektor und Kantor auf der Tagesordnung. Man sieht, sie sind typisch für die Zeit der Loslösung der Musik von ihren alten Pflegern jetzt, da sie sich auf eigene Füße stellte. Der Kantor Doles, ein Schüler des Meisters*), lag sich mit dem Rektor Biedermann in den Haaren, und dieser warf ein Schriftchen in die Welt: De vita musica, das die Sittenlosigkeit der Musiker zum Gegenstand hatte und nachdrücklich jeden vor dieser Kunst warnte, die nur schlechtes Leben mit sich bringe. Ein allgemeiner Aufstand gegen Biedermann war die unausbleibliche Folge. Auch in Bachs Innern kochte es, denn kaum vernarbte Wunden rissen auf, hatte er nicht ähnliche Verleumdung zu erdulden gehabt! Er

*) Späterhin Bachs Nachfolger in Leipzig. Siehe S. 270.

suchte damals seinen Phöbus und Pan hervor und gab ihm eine Tendenz auf Biedermann hin, und eine Kantate erhielt einen neuen Text in majorem laudem musices. Den Organisten Schröter in Nordhausen hingegen wies er in einem Briefe an, indem er ihm als corpus delicti das Biedermannsche Pamphlet zusandte, dem Freiburger zu antworten, „damit des Autors Dreckohr gereinigt und zur Anhörung der Musik geschickter gemacht werde“. Schröters Kritik erschien wenige Monate vor Bachs Tod; weil dieser selbst die Veröffentlichung nicht mehr hatte besorgen können, so war jemand anders von ihm damit beauftragt worden, diesem war Schröter noch viel zu milde erschienen und er hatte sich nach Kräften bemüht, den Tenor des Stückes zu verschärfen. Ärgerlich warf der Verfasser Bach vor, seine Rezension sei nicht genau wiedergegeben, und nur des Meisters Ende machte der peinlichen Situation den Schluß, die sich auch da entspinnen sollte. Bach hat sich noch entschuldigen lassen, daß er, nicht in der Lage etwas zu thun, die Sache nicht selbst überwacht habe. Biedermann aber rächte sich, indem er sagte, „das sei aus dem stinkenden Bach der Dummheit und Lügen geflossen“. Solche Schmeicheleien standen damals im guten Ton.



Der Meister widmete sich in den letzten Jahren mehr und mehr nur seinem häuslichen Glück und dem stillen Verkehr mit seiner Muse, von einem öffentlichen

Wirken erfährt man nicht viel mehr; gleichgültig schritt er an den neuen Bestrebungen vorüber, seit er nicht der Mittelpunkt war. Immer verschlossener zog er sich auf sein eigenes Inneres zurück. Auch die Leitung seines studentischen Musikvereins gab er auf, als er merkte, daß jene Anfänge der Gewandhauskonzerte das Auftreten solcher Vereine in den Schatten stellen mußten. Aut Caesar aut nihil, eine Vereinigung zweiten Ranges zu dirigieren, war der Meister zu stolz. Es wurde immer einsamer um ihn. Von seinen Kindern waren die Hälfte gestorben, die überlebenden standen auf eigenen Füßen.

Der liebevollen Heranbildung lernbegieriger Jünger gab er sich jetzt noch mit Leib und Seele hin. Wir haben Nachrichten, aus denen wir darüber manches Interessante erfahren. Mit der Komposition begann der Meister nicht eher, als bis ihm Probestückchen des Schülers vorlagen, die echte Anlagen bezeugten. Er sah darauf, daß man ohne Instrumente frei den Tonsatz niederschreiben könne. Auch mußte in einer Arbeit die Stimmenzahl genau durchgeführt werden: in der Komposition ein Gegenstück zur Redekunst erblickend, faßte er die Stimmen als eine geschlossene Gesellschaft von Personen auf, die unterhandelten. Waren drei solcher Personen zugegen, so hatte eine jede zu schweigen, wenn sie nichts Rechtes und Zweckdienliches mehr zu sagen wußte, und zu warten, bis sie mit Nützlichem eingreifen und die Sache weiterbringen konnte. Kamen aber in der interessantesten Unterhaltung fremde, unberufene Töne

hineingepoltert und thaten, als wenn sie etwas zu sagen hätten, so fand Bach das ganz verwerflich und wies es energisch ab. Mantschen nannte er es. Im übrigen konnten sich seine Jünger in den Kompositionsübungen alle mögliche Freiheit gestatten: was Melodie und Harmonisieren anbetraf, so mochten sie wagen, was sich hören lassen durfte. Der Meister sah aber auch nicht allein auf den reinen Satz, sondern auf alles, was erforderlich ist, um ein gutes Werk abzugeben, Stil, Takt, Melodik: er selbst war in seinen unübertroffenen Meisterwerken Muster und Beispiel. Eine ausführliche Lehre des Generalbasses, die Bach für seinen Unterricht ausgearbeitet hat, bringt Spitta im 2. Bande seiner Biographie 915—950.



Eine Erholung gewährte dem alten Manne, seit er den Hoftitel erhalten hatte, die Reise nach Dresden mit seinem ältesten Sohne Friedemann: „Friedemann, wollen wir uns nicht mal wieder die hübschen Dresdener Liederchen ansehen?" war seine launige Frage, wenn er Lust bekam, einmal den Staub Leipzigs wieder etwas abzuschütteln. Dann war Friedemann Organist dort an der Sophienkirche geworden, und der Meister hatte noch mehr Ursache, nach der Residenz zu pilgern, es steht fest, daß er auch vom Hofe aus hinbeordert wurde und in seiner Eigenschaft als Hofkomponist dort zeitweilig zu thun hatte. Der russische Gesandte am Hofe in Dresden, der musikliebende Baron Kayser-

ling, der ihm auch sein Patent überbracht hatte, öffnete ihm bereitwillig sein Haus. Der Meister hat vor einer auserlesenen Gesellschaft oft genug die Tasten gegriffen, und die Zuhörer, so sehr sie, durch die italienische Oper verbildet, fast für anderes keine Begriffe hatten, riß sein Orgelspiel jedesmal zu begeistertem Entzücken hin!

In Dresden besuchte er selbst hinwiederum gern die italienische Oper, die dort unter Hasse, dem als caro Sassone von seiner Zeit verehrten Komponisten, blühte. Er wußte, daß er ohne die Oper nicht geworden wäre, was er war, daß er auf ihren Schultern stand, aber erst allerdings rechte Lenkung zu wahrem Ziel ihren Plänen gegeben hatte. Was Gluck und Wagner erreicht haben, die Oper den Ansprüchen der Vernunft, der Sittlichkeit, den Urgesetzen der Kunst gemäß zu gestalten, die Musik auf der Bühne in jeder Weise zu pflegen, aber ein Drama mit edelsten Tendenzen hinzustellen, bei dem diese Musik, ja alle Künste zur Erzielung der höchsten Wirkungen beitragen — Bach hat dazu den Anlaß gegeben. Hasse und seine kunstsinnige Gemahlin Faustina verstanden ihrerseits auch seine Kunst hochzuschätzen und ihm auf alle Weise ihre Achtung zu zeigen, sie sollen auch in Leipzig seine Gäste gewesen sein.

Kunstreisen nach andern Städten unterblieben, weil ihn Dresden fesselte, deshalb nicht: aus den dreißiger Jahren sind mehrere zu konstatieren. In Weimar schätzte ihn der neue Herzog Ernst August und war ihm „in herzlicher Liebe zugethan“. Daß er in

Hamburg auch einmal gewesen sein muß, besagt eine in ihrer Einfachheit bedeutende Notiz eines Kantors von Gröningen, der aus dem Jahre 1727 über Hamburg erzählt: ich „hörte große Virtuosen, ja den Herrn Bach selbst". Auch für eine Anwesenheit in Erfurt liegen Beweise vor, von anderen Reisen weiß man nicht, welcher Gegend sie galten. Vielleicht, daß irgend ein Zufall noch einmal ein paar Einblicke mehr bringt.



In Leipzig selbst verkehrte Bach, wenn auch nicht ausschließlich, in den Gottsched nahestehenden Kreisen. Mariane von Ziegler, die damals gefeierte Poetin, und eine begeisterte Anhängerin der Tonkunst, die Johann Sebastian fast ein Dutzend Kantatendichtungen geschrieben hat, soll das Bindeglied zwischen dem Diktator der deutschen Litteratur und dem Großen im Reiche der Töne gewesen sein. Gottsched selbst war ein enragierter Gegner der Musik, trotzdem von ihm die Kantate auf den Tod der Königin Eberhardine*) stammt, doch seine Gattin Viktoria liebte Bachs Kunst sehr, war sie doch eine Schülerin von Krebs, des Meisters bestem Jünger, und Gottscheds Freunde, besonders Birnbaum, waren von Bewunderung für den Heros Bachs hingerissen. Dieser seinerseits lebte zwar mit seinen Gedanken ausschließlich in seiner ihm von oben her gewiesenen Domäne, aus allem darüber hinaus machte er sich wenig: die Preßfehden, die die

*) Siehe S. 228.

deutsche Poesie aus ihrem langen Schlummer wieder hervorrufen sollten, ließen ihn kühl.

Auch in die Sozietät der musikalischen Wissenschaften trat er ein, die von dem Professor Mizler in Leipzig ins Leben gerufen worden war. Dieser junge Universitätslehrer, der Mathematik, Philosophie und Musik las, war ein Schüler Bachs im Klavierspiel. Unser Meister hatte sich lange quälen lassen und nicht entschließen können: die in dem Klub statutengemäß erörterten rein theoretischen Fragen hatten für ihn keinen Sinn, über die Verhältnisse der Akkorde Untersuchungen — was kümmerte ihn das. Als andere bedeutende Tonsetzer Mitglieder des Bundes geworden waren, trat er auch bei. Er hatte eine Probe seines musikalischen Könnens eingeliefert, eine Bearbeitung des Weihnachtschorals: Vom Himmel hoch da komm ich her*). Wohl konnte die Gesellschaft nach ihren Regeln „Personen von bekannter Geschicklichkeit aus eigener Bewegung für ihre Mitglieder erklären", und mit Fug und Recht hatte sie dies bei Graun und Händel gethan, die sie zu Ehrenmitgliedern ernannte. Es klingt fast wie Hohn, daß Bach gleich jedem andern erst seine „Probe in der Theorie und Praxi" ablegte. Daß er dies gethan hat, zeugt von seiner Bescheidenheit, aber es ehrt die Gesellschaft nicht — einem Manne wie Bach, der schon 62 Jahre

*) P. V 24. Auf dem Gemälde von Hausmann hält Bach ein Blatt mit einem Canon triplex à 6 voci, das er der Sozietät gleichzeitig als theoretisches Probestück geliefert hatte. Vgl. Hilgenfeld, Mus. Anhang Tab. 3, wo er aufgelöst ist.

zählte und eine 40jährige ruhmvolle Laufbahn als Tonkünstler hinter sich hatte, noch das Ansinnen zu stellen, eine Probearbeit wie jeder junge unbekannte und unbedeutende Mensch einzusenden, der sich um die Aufnahme bewirbt! Doch hatte sein Eintritt in die Gesellschaft für uns eine unschätzbare Folge; nicht nur verdanken wir ihm diesen herrlichen Choral — nach den Statuten mußte er der Gesellschaft sein Bild verehren; und wir besitzen durch diesen Umstand sein Ölporträt, von Hausmann gemalt, dessen uns allen bekannte Züge die schöne Mischung von strenger Hoheit mit freundlichem Wesen zeigen. Kräftige Statur, breitschultrig ist er dort, volles, aber energisches Gesicht, große Stirn, starke, kühngeschwungene Augenbrauen, dazwischen ein Zug von strengem, ja finsterem Wesen, in Mund und Nase bequeme Gutherzigkeit, die dunkeln Augen aber schauen uns fast schalkhaft an. Und ferner war seine Mitgliedschaft dem Herkommen in der Gesellschaft gemäß hernach die Veranlassung jenes Nekrologs, der die Grundlage aller späteren weiter ausgedehnten Biographien wurde.

Eine Begeisterung für die Musik, wir sehen es, erfaßte in den vierziger Jahren die Bürgerschaft*) — für Bach zu spät, er nahte seinem Ende. Auch die Mittel für die Kultussänger flossen besser: ach, wäre es früher der Fall gewesen!

*) S. 326.



Des Meisters Ende.

Es kann nicht übergangen werden, was der nie versiegende Born seines Schaffens in der letzten Zeit Bachs hervorbrachte. Zuvörderst steht die immer wieder überraschend große Zahl der Vokalwerke für den Kultus der Kirche. Die Form der Choralkantate, der mehr als die Hälfte der jetzt entstandenen angehört, ist des Meisters Liebling.

Keine Choralkantaten sind: Ach Gott und Herr. Am Abend aber desselbigen Sabbaths. Bleib bei uns. Bringet her dem Herrn Ehre. Der Friede sei mit dir. Erfreut euch ihr Herzen. Es ist dir gesagt. Es ist euch gut. Es reiset euch ein schrecklich Ende. Es wartet alles auf dich. Freue dich, erlöste Schar. Gedenke, Herr, wie es uns geht. Gesegnet ist die Zuversicht. Gott der Herr ist Sonn' und Schild. Gott ist unsre Zuversicht. Ich habe Lust (verloren). Ihr Pforten zu Sion. Ihr werdet weinen und heulen. Liebster Jesu, mein Verlangen. Lobe den Herrn (B-dur). Meine Seele rühmt und preiset. Meine Seufzer,

meine Thränen. Nun danket alle Gott. Nun ist das Heil und die Kraft. O ewiges Feuer. Selig ist der Mann. Süßer Trost. Unser Mund sei voll Lachens. Wär Gott nicht mit uns. Wer Dank opfert. Wir danken dir Gott. Wir müssen durch viel Trübsal.

Dagegen treten die Choralkantaten: Ach Gott vom Himmel sieh darein. Ach Gott wie manches Herzeleid (A-dur). Ach Herr, mich armen Sünder. Ach lieben Christen. Ach wie flüchtig. Allein zu dir Herr Jesu Christ. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir. Christum wir sollen loben schon. Christ unser Herr zum Jordan kam. Das neugeborne Kindelein. Du Friedefürst Herr Jesu Christ. Erhalt uns Herr bei deinem Wort. Gelobet seist du Jesu Christ. Herr Christ, der einig Gott'ssohn. Herr Gott dich loben alle wir. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut. Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott. Ich freue mich in dir. Jesu, der du meine Seele. Jesu, nun sei gepreiset. Liebster Immanuel. Mache dich mein Geist bereit. Meinen Jesum laß ich nicht. Meine Seele erhebet den Herren. Mit Fried und Freud ich fahr dahin. Nimm von uns, Herr. Nun komm, der Heiden Heiland (H-moll). Schmücke dich, o liebe Seele. Was frag ich nach der Welt. Was mein Gott will, das g'scheh allzeit. Wie schön leuchtet der Morgenstern. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. Wohl dem, der sich auf seinen Gott. Wo soll ich fliehen hin.

An die Kantaten reiht sich die Menge der kirchlichen Instrumentalwerke an. Die Orgelchoräle werden gefeilt und gesammelt. Der dritte Theil der Klavierübung

enthielt 21 Bearbeitungen von sog. Katechismusgesängen nach den Typen der verschiedensten Schulen, Pachelbels, Böhms, auch in einfacher Form, daneben wieder Choralfantasien, Choralfugen, ferner allerlei in der Mitte Stehendes. Sechs Choräle gab Bach in den vierziger Jahren bei Schöbler in Zella heraus. Die Zahl der einfachen vierstimmigen Choralsätze, oft nur mit Bezifferung durchgeführt, ist schier unergründlich. Immer von neuem nahm er sie vor, suchte er überraschende Harmonien, neue Wendungen, rhythmische Verbesserungen. Eine Auswahl mit 240 Sätzen aus dem Nachlasse des Meisters ist verschollen, eine andere, 370 enthaltend, kam auf Philipp Emanuels Betreiben nach Bachs Tode bei Breitkopf & Härtel heraus. Vierzig Choräle sind erhalten, die Sebastian für das 1736 von Schemelli zusammengestellte Gesangbuch entweder neu harmonisiert, manches aber auch neu durchkomponiert hat. Das Schemellische Werk hatte keinen guten Absatz, so kam Bach nicht dazu, weitere Stücke in einer neuen Auflage zu veröffentlichen. In dem verlorenen Handexemplar des Meisters waren noch 88 weitere Sätze als Anhang notiert. Was noch sonst von ihm umlaufen mag, entzieht sich der sicheren Feststellung. Die Schar seiner Schüler wird manches von ihm weitergegeben und lebendig erhalten haben.

Neben mannigfachen anderen Werken fällt in die letzte Zeit von Bachs Schaffen auch der zweite Theil des Wohltemperierten Klaviers (1744), der die erste Sammlung noch durch die Wahl der Motive und deren Durchführung überragt. Wenn von dem Wohltemperierten

Klavier auch beide Bände fast durchweg mit Meisterstücken gefüllt sind, so ist doch dieser zweite in jedem Falle der besten Zeit des großen Tondichters entsprossen und von dem wenngleich geringen Zusatz der Jugendarbeiten frei, die sich in dem ersten Bande hier und da eingestreut finden; in diesem zweiten Heft haben wir eine Zusammenstellung vollendeter Kunstwerke. Nicht zu vergessen sind die übrigen Hefte der Klavierübung, die somit auf vier anwuchsen. Höchstes Abschließendes überall. 1735 war der zweite Band in Nürnberg erschienen, neben der wunderhübschen in der Form der Orchestersuite gehaltenen H-moll-Partita eine französische Ouvertüre und das Italienische Konzert*) als das endliche Ideal des Meisters, drei Orgelchoräle und vier Duette**) für Klavier enthaltend. Der dritte Band erschien 1738, der vierte, 1742, brachte die wegen ihrer großen kunstvollen Anlage berühmten dreißig Goldbergschen Variationen***), die letzte ein Quodlibet, wie es seinerzeit beliebt war. Reizvolle Gebilde für Kenner. Sie waren anfänglich für Kayserling†) geschrieben worden, den Mäcen in Dresden, der sich die schlaflosen Nächte, an denen er litt, gern durch das Klavierspiel seines Kammermusikus Goldberg††) vertreiben ließ. Er wollte sanfte, heitere Musik haben, die Bachschen Variationen entzückten und berauschten ihn dermaßen, daß er als eine würdige Gegenleistung hundert Louisdor in einer goldenen Dose sandte.

*) P. I 6 1. **) P. I 4. ***) P. I 6,3. †) S. 332. ††) S. 192.

Eine große Ehrung erfuhr der Künstler, nein, einen wahren Triumph brachte ihm sein Besuch am Hofe Friedrichs des Großen. Der König hatte des Meisters zweitem Sohn Philipp Emanuel gegenüber, der in Friedrichs Kapelle als Cembalist wirkte, schon oft die Hoffnung ausgesprochen, den großen Heros der Kunst persönlich kennen zu lernen. Was zuerst ganz leise als Wunsch ausgesprochen wurde, das hob er an, nach und nach bestimmter zu sagen; bald fragte er, warum Bach nicht komme. Dieser selbst, mit Arbeit überladen, achtete zuerst nicht darauf, daß der Sohn ihm die Äußerung des Königs hinschrieb, und zögerte, weil er auch nicht wußte, ob es ernst gemeint sei; aber nachdem er mehrfach sich zurückgehalten hatte, folgte er 1747 den wiederholten und dringenden Bitten des Sohnes, der ihm erklärte, im Auftrage des Königs zu handeln, als er offen den Vater einlud, daß er Potsdam besuchen möge, und kam den so inständig geäußerten Wünschen nach.

Es war an einem Maisonntag. Friedrich der Große wollte im Schlosse gerade sein abendliches Hofkonzert beginnen, da bringt ein Offizier den Rapport über die eingetroffenen Fremden. Der König, die Flöte in der Hand, überfliegt ihn leicht, dann sagt er hastig und mit leuchtenden Augen: „Meine Herren, der alte Bach ist gekommen.“ Noch in seinen Reisekleidern muß er vor den Fürsten treten. Friedrich spielte ihm selbst vor und gab ihm ein Thema auf, und Bach führte es fugenartig zur höchsten Zufriedenheit des Königs auf dem Flügel durch. Auch die Anwesenden wußten ihre Bewun-

derung über solche unerhörte Meisterschaft nicht zurückzuhalten. Friedrich ersuchte ihn, die Silbermannschen Fortepianos durchzuspielen, die seinerzeit vielbegehrt und beliebt waren, und von denen der König, der sie sehr hoch schätzte, einen ganzen Posten hatte aufkaufen lassen (jetzt verstauben sie unbrauchbar und unbenutzt in den Schlössern umher): er führte Bach durch die verschiedenen Zimmer, wo sie waren, und während das ganze Gefolge nachkam, hieß er ihn das eine nach dem andern spielen. Friedrich war gewiß nicht leicht in Ekstase zu bringen und gehörte zu den kühlen Charakteren, aber er zollte Bach die höchste Bewunderung, er behandelte ihn mit ausgesuchter Artigkeit und gab seiner Begeisterung lebhaften Ausdruck. „Nur ein Bach, nur ein Bach!" rief er wiederholt, während er dem Meister lauschte.

Am Montag spielte dieser die drei Orgeln der Kirchen Potsdams und wurde am Abend wiederum zum Hofe entboten. Dort führte er eine sechsstimmige Fuge durch, der Fürst ließ ihn diesmal wegen der Stimmenzahl das Thema selbst wählen.

Der für Bach begeisterte Musikforscher J. N. Forkel, der aus Angaben der ihm befreundeten Söhne des Meisters schöpft, hat in seiner 1802 erschienenen Biographie*) des Meisters eine merkwürdige Begebenheit aus diesen Tagen überliefert. Bach kam nämlich auch nach Berlin; sobald er in den großen Speisesaal des damaligen Opernhauses**) getreten war, wies er beim

*) a. a. O. p. 9 fg., cfr. p. 21.

**) Es brannte 1843 ab.



Friedrich der Große und Joh. Seb. Bach in der Garnisonkirche in Potsdam 1747.

Als Gravüre in großem Format zu Mk. 30.—, in Folio Mk. 3.—, in Kabin.-Größe Mk. 1.— bei Franz Jäger, Kunstverlag, Berlin W, erschienen.



ersten Anblick, ohne weiter nachzuforschen, auf die auffallende Erscheinung hin, die der Baumeister vielleicht gar nicht gewollt und die noch nie jemand gewußt hatte: wenn nämlich in dem länglich-viereckigen Saal an der einen Ecke auf der oben umherlaufenden Gallerie jemand leise gegen die Mauer sprach, so wurde er von dem, der genau schräg gegenüber ebenso mit dem Gesicht gegen die Mauer hin stand, klar und deutlich vernommen, im übrigen Saale aber keineswegs, weder in der Mitte, noch an irgend einer andern Stelle. Die Bauart der Deckenbögen hatte seinem Scharfblick die Sache im Nu enthüllt. So soll Bach auch den Vortrag jedes Musikstückes nach dem Raume, in dem er spielte, sich berechnet und überall bedacht haben, was für den musikalischen Klang und Schall darin von Wichtigkeit war. Man muß sich ihn nicht so nur in innere Gedanken versunken denken, daß er für das Äußerliche und die sinnliche Wirkung seiner Werke keinen Sinn gehabt hätte. Dem scharfen Blicke seines Geistes entzog sich eben nichts, was nur irgend auf seine Kunst Beziehung hatte und zur Entdeckung neuer Kunstgewinne benutzt werden konnte. Seine Achtsamkeit, wie sich jedes Musikstück an jedem Platze von verschiedener Beschaffenheit anders ausnehmen werde, ist wieder nur mehr ein Beweis dafür, wie scharf und umfassend der Blick dieses großen Mannes war.

Reich beglückt und mit Anerkennung überhäuft zog er nach Leipzig zurück. Ein Thema, das der König ihm gegeben hatte, gefiel ihm so ausnehmend, daß er es daheim auf dreizehn verschiedene Arten in den kunst-

vollsten Formen als Fuge, Kanon, Sonate ausarbeitete und in Kupfer gestochen unter dem Namen Musikalisches Opfer*) dem königlichen Gönner zusandte. Sein Schreiben dabei an Friedrich den Großen zeugt von männlicher Würde und Selbstvertrauen im Bewußtsein seiner eigenen Größe.



Eine ganze Zahl von Anekdoten knüpfte sich schon bei Lebzeiten an seinen gefeierten Namen, und es wob sich ein Legendenschleier um den großen Mann — eben ein Zeichen seiner Größe. Verkleidet und unerkannt soll er oft in eine Dorfkirche gekommen sein, und wenn der Organist mit Mühe seine paar Brocken zum Besten gab, diesen gebeten haben, ihm einmal seinen Sitz einzuräumen; dann entzückte er mit seinen Harmonien so die Gemeinde, daß ein Ruf der Bewunderung durch die Reihen der Andächtigen lief, das könne nur der Teufel sein oder der Bach; der Geistliche selbst mochte bei solchen hinreißenden Weisen nicht predigen, oder er kam bei dem immer weiter ausholenden Spiele gar nicht dazu. Den Tönen aus einer andern Welt lauschend, saßen die Zuhörer da, noch wie verzaubert, als der Meister längst geendet hatte, der wunderbare Orgelspieler aber verschwand unterdessen, ohne daß man seine Spur finden konnte.

---

*) P. I 12. Sinnreich deutet er hier die Fugenform Ricercar als Regis jussu cantio et reliqua canonica arte resoluta. ebenso geistreich sind andere Symbolismen, die in dem Werke vorkommen.

Thatsache ist, daß Bach nicht versäumte, jeden andern Organisten zu hören, auch falls er nicht viel taugen mochte. Wenn er durch eine Stadt kam, nahm er jede Gelegenheit dazu wahr, aber auch in die geringe Dorfkirche trat er ein, wenn Orgelton zu ihm drang. Wenn dann der Organist ein Thema begann, so sagte er gleich seinen ihn begleitenden Söhnen, was sich daraus alles machen lassen könnte; brachte aber jener etwas von den mannigfachen Andeutungen, die er gesagt hatte, dann stieß er sie an und blinzelte ihnen beifällig zu.

Auch unbedeutenderen Geistern, die ihn oft selbstbewußt baten, vor ihm spielen zu dürfen, lieh er bescheiden und willig sein Ohr und hörte geduldig zu. Doch war er auch nicht zimperlich und kannte kein kleinliches Zieren und Versagen, wo ihn einer gern hören wollte. Lobhudelei dabei aber war ihm verhaßt. Das ist nichts Bewundernswürdiges, sagte er, man darf nur die rechten Tasten zu rechter Zeit treffen, so spielt das Instrument selbst.

Seinen Söhnen und Schülern suchte er mit liebenswürdiger Hülfe die Lebenssorgen zu erleichtern, und wenn es mit ihnen gut stand, so freute er sich an ihrem Glücke. Er vertrieb ihre Noten, wie er ihnen die seinigen anvertraute. Für manchen hat er sich eingelegt, um ihm zu einer Stellung zu verhelfen. Noch ist das Schreiben erhalten, mit dem er seinen Sohn Bernhard, den dritten aus erster Ehe, nach seinem alten Mühlhausen gebracht hat.

Sein Sohn Friedemann in Leipzig, dann in Halle,

bereitete ihm leider durch sein wüstes Leben viele Sorgen. Wie hat dieser, des Vaters Liebling, gerade die letzten Jahre des Alten vergällt. Erst vernachlässigte er sich, dann ergab er sich einem ungebundenen Leben, die edeln Kräfte des kerngesunden Geschlechts mußten wildwuchernd verderben. Mit Kummer und Schmerz sah der Vater die eigenen zu schönem Ebenmaß eingedämmten Leidenschaften hier zum Verderben hintreiben. Der Greis -- er trug es alles als ein Mann. Er warf sich mehr noch auf seine Musik und gewann in der Arbeit seines Geistes Ablenkung.



Bachs letztes Werk ist die mit allen erdenklichen Feinheiten des Kontrapunktes gearbeitete Kunst der Fuge*), 15 Fugen und 4 Kanons über ein und dasselbe Thema enthaltend, in der er das Schwierigste sich vorgenommen hatte. Ein zweites Werk dieser Art und Tendenz haben wir nicht. In vollkommen ausgearbeiteten Sätzen will er zeigen, was ein geschickter Tonsetzer aus einem einzigen Thema herausziehen, wie solches in den Formen und nach den Regeln des höheren und strengeren Kontrapunktes, durch alle Künste der Umkehrung, Engführung, Vergrößerung, auf die allerabweichendsten Arten behandelt werden könne. Er erschöpft in jeder harmonisch denkbaren **Kombination** und mit der höchsten Meisterschaft jede **besondere** Art

*) P. I 11.

dieser Kunst. Die alte strenge Musik tritt noch einmal vor dem Ende ihrer Herrschaft in all ihrem reichen Wesen und in der ganzen architektonischen Großartigkeit auf und stellt ein Monument hin, das aller Blicke nach sich lenkt.

Bach ruhte auch jetzt nicht. In noch einer letzten Fuge des Meisters tritt den beiden leitenden Motiven ein drittes Thema gegenüber b-a-c-h; als er sich an diese neue Fuge machte, worin er seinen Namen als Motiv einweben wollte, versagten ihm die Augen, und er mußte sie unvollendet liegen lassen, sie ist nicht beendet worden und trifft bei Takt 239 plötzlich ab. Welch kolossale Dimensionen sollte das Werk darnach haben; ein feierlicher Ernst weht durch das Fragment, der sterbende Bach webt seinen Namen in die ersterbende Musikform ein; denn mit seinem Hinscheiden ist mit einem Schlage die moderne melodische Schreibart in die Musik eingezogen. „Über dieser Fuge ist der Verfasser gestorben", ist K. Ph. E. Bachs Bemerkung auf dem Notenblatte*). Ja es war seine Absicht gewesen, noch mit einem Meisterstück zu schließen, da sollte noch eine Fuge mit vier Themen erscheinen, und in allen vier Stimmen umgekehrt werden, sie war als das gewaltigste Kunstwerk gedacht; dazu ist er nicht mehr gekommen.

Er hatte seinen von Jugend auf etwas kurzsichtigen Augen zu viel Nachtarbeit aufgebürdet ge-

*) Eine andere Fuge über das Thema b-a-c-h, wohl ein Werk aus der Zeit von Weimar, findet sich P. II 4 Anhang; an der Echtheit ist nicht zu zweifeln.

habt: alle seine Werke in großer Zahl hatte er in Partitur und Stimmen fast selbst geschrieben, anderer Arbeiten für sich und die Kirche kopiert, einiges selbst in Kupfer gestochen, dazu der Unterricht, der Orgeldienst, die Leitung musikalischer Gesellschaften, daneben für die zahlreiche Familie zu leben. Auch eine noch kräftigere Natur hätte das weiter auszuhalten nicht vermocht. So wurde er die letzte Zeit seines Lebens von einer die Sehkraft allmählich vernichtenden Augenkrankheit gequält.

Wir sind im Anfang von 1750. Seine Freunde überredeten ihn zu einer Operation, Taylor, ein Augenarzt von großem Rufe, war damals von England herübergekommen, man setzte alles Vertrauen in ihn. Aber obwohl zweimal vorgenommen, mißlang die Operation und brachte völlige Erblindung, das Gesicht war rettungslos verloren. Dasselbe Schicksal wie Händel! Die scharfen Medikamente untergruben auch seine Gesundheit, diese, sonst so dauerhaft und kernig, war fortan ganz und gar zerrüttet.

So blieb er ein halbes Jahr hülflos ans Haus gefesselt. Plötzlich kehrte wie durch ein Wunder sein Augenlicht zurück: eines Morgens, am 18. Juli, konnte er mit einem Male wieder sehen und das Licht des Tages vertragen. Aber es war das letzte Aufglühen verglimmender Flammen. Kurz darauf, ein paar Stunden später, hatte er einen Schlaganfall. Am Abend des 28. Juli 1750 nach $^1/_4$9 Uhr verschied er.

Sein Lager umstanden die Gattin und die Töchter, sein jüngster Sohn und sein Schüler Altnikol, der sich

im Jahre zuvor mit seiner Tochter Lieschen vermählt hatte und sein Schwiegersohn geworden war. Die einzige Hochzeit, die der Meister ausgerichtet hat; Altnikol, dem er als „seinem ehemaligen lieben Ecolier“ durch die wärmsten Empfehlungen, ohne ihn weiter vorher zu fragen, zu dem Organistenamte in Naumburg verholfen hatte. Noch wenige Tage vor seinem Tode hatte Bach mit ihm gearbeitet. Ein Orgelchoral aus alter Zeit schwebte vor seiner sterbensbereiten Seele, er wollte ihm die Vollendung geben. Er diktierte Altnikol die Bearbeitung des Chorals: „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“ in die Feder, — „nein, schreibe darüber: Vor deinen Thron tret ich hiermit,“ sagte der Lebensmüde.

Ecce quomodo moritur justus!

Seine Seele schwang sich in jene Höhen, denen sie während eines langen Lebens mit so stolzem Fluge entgegengestrebt, wohin sie durch die unerreichte Größe seiner Kunst so viele zur Ehre Gottes emporgehoben hatte.

Der Leib aber wurde am Freitag den 31. Juli frühmorgens zur Ruhe bestattet. Seinen Leichenhügel deckte kein Stein, kein Kreuz sagt, wo er begraben ist. Gleich Mozart schlummert er unbekannt unter den Tausenden, deren Gebein ruht für den ewigen Tag.



Die Trauer war allgemein in der musikalischen Welt, nur in Leipzig nicht. Der Magistrat der Stadt nahm den unersetzlichen Verlust gleichgültig hin. Uns

unbegreiflich! — — Für eine Trauer- und Leichenrede waren die erschöpften Mittel nicht ausreichend. Die Jahresrede des Rektors hat seiner nicht gedacht. Selbst die Zeitungen melden von dem Ableben des großen Tonsetzers nichts: eben nur der Thomaskantor war gestorben, was galt das; die äußere Stellung, der Titel ungeachtet, war ja nicht berechtigt, die öffentliche Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen: nur eine dürftige Nachricht ist zu finden. Außerhalb seiner Stadt erregte sein Hinscheiden größeren Schmerz: in Berlin sprach man mehr davon als in Leipzig.

Ein edler Zug: Görner, der Organist von St. Thomae, der so oft anmaßend gegen den Verstorbenen aufgetreten war, stand jetzt der Witwe bei der Erbregulierung hülfreich zur Seite.

Dem Magistrat gereicht sein erbärmliches Verhalten bei Bachs Tode nicht zum Lobe. Lange vor seinem Ableben, das man also wohl erwartet und gewünscht zu haben scheint, hatte man über seine Stellung verfügt. Mehr denn ein Jahr vorher, am 2. Juni 1749, zu einer Zeit, da er weder erblindet noch überhaupt krank war, hatte bereits Graf Brühl, der Günstling und Minister Friedrich Augusts III., seine Kreatur Harrer empfohlen und „ein auszufertigendes Dekret“ für seine Nachfolge verlangt. Am 29. Juli wurde jetzt bereits „in der Enge“ des Magistrats, noch ehe die sterbliche Hülle des großen Meisters der Erde übergeben worden war, darüber verhandelt, wohl fielen dabei Seitenhiebe: „man brauche einen Kantor und keinen Kapellmeister“, oder: „Herr Bach sei

wohl ein großer Musikus, aber kein Schulmeister gewesen", aber kein Wort des Bedauerns oder der Anerkennung wurde laut über den großen Mann, den die Stadt verloren hatte. Der geniale Künstler galt da nichts, da war der Kantor gestorben und weiter niemand, der schon in den Jahren seines Alters das Amt nicht nach der strengen Pflicht verwaltete, die der Magistrat verlangte, der seit Monaten schwerkrank, zuletzt gar nichts zu leisten fähig war: trocken bureaukratisch betrachtete man den Fall.



Bei seinen Lebzeiten hatte Bach auf wohlgeordnete Zustände im Hause gehalten, selbst ein gewisser Luxus scheint haben herrschen zu können, meldet doch die Aufzählung der hinterlassenen Stücke einen silbernen Degen und silbernen Beschlag am Stöckchen. Musikinstrumente waren in seinem Hause sehr reichlich vertreten, allein zehn Klaviere werden aufgezählt, ebenso eine große Zahl von allen andern Instrumenten. Da sind ferner die schwarzledernen Stühle, der Schreibtisch mit Auszügen, wohl derselbe, an dem er seine unsterblichen Werke geschrieben hat. Sogar Ersparnisse waren da, in echter gern helfender Liebe an Verwandte ausgeliehen. Bald aber zog jetzt in die Familie Entbehrung, Sorge und Elend ein.

Wohin jene Träume, da Anna Magdalena während der Tage ihres zärtlichen Glückes aus ihres Gatten Hand das Buch erhalten hatte, in dem er die Erinnerungen

ihres Brautstandes und der ersten Jahre ihres glücklichen Beisammenseins einzeichnete. Der eisige Hauch des Unglücks hatte sie weggeweht, Mangel und Trübsal kehrten ein, wo zuvor alles, wenn nicht glänzend, so doch behaglich gewesen war. Nicht einmal der Trost war da, daß die Mitwelt den großen Genius beweinen half, daß sein Verlust empfunden, bedauert, betrauert werde. Und das Alter pochte dazu der Witwe an die Thür.

Sie überlebte den Gatten noch einige Jahre in kümmerlichen Verhältnissen als „Almosenempfängerin". Ihrem Sarge folgte die Viertelschule wie bei Bettelleuten. Ihr Grab kennt man nicht. So ließ die Stadt die kunstverständige Gattin ihres größten Bürgers zu Grunde gehn. In Ärmlichkeit und hülflos wuchs Regina Susanna heran, das Jüngste, die den Vater nur als Kind gekannt hatte, fast die letzte ihres Stammes: es mußte von Rochlitz, dem wir es zum Verdienst anrechnen müssen, um 1800 in der Zeitung für sie gebettelt werden. So endete auch sie in Almosen und Dürftigkeit als Greisin im Anfang des 19. Jahrhunderts.



Die Noten wurden nach Bachs Tode vergeben. Das unschätzbare Gut ward dann vielfach verschleudert. Wie viel mag verloren sein! Die Stimmen zur H-moll-Messe von Bachs Hand, kostbare Überreste aus seiner Feder, fand man einem Gärtner zum Verkleben der Pfropfreiser an den Obstbäumen überwiesen. Die

Tafeln zum Stich der „Kunst der Fuge“ wurden, nachdem einige Abzüge davon verkauft worden waren, weil die Kosten der Platten nicht herauskamen, als altes Kupfer verhandelt. Die Berliner kgl. Bibliothek besitzt eine Originalhandschrift Bachs, der drei Violinsonaten in F-dur, A-moll, C-dur; sie trägt die Bemerkung:

Dieses von Joh. Seb. Bach eigenhändig geschriebene vortreffliche Werk fand ich unter alten, für den Butterladen bestimmten Papieren in dem Nachlasse des Klavierspielers Polschau zu St. Petersburg 1814.

Franz Pölchau.



Der alte Johannisfriedhof, wo Bach bestattet worden war, verfiel alsbald und wurde später aufgelassen, es wurde die Hospitalstraße darüber hingeführt; Bachs Grab bei der Johanniskirche wurde wie viele andere zerstört, dem Erdboden gleich gemacht und ist nicht mehr vorhanden, es blieb verschollen, man hielt es nicht der Mühe würdig, sich des größten deutschen Tonmeisters zu erinnern; der Straßenverkehr wälzte sich darüber hin.

1885 suchte man alte Sünden wieder gut zu machen, indem man eine Gedenktafel an der südlichen Mauer der Johanniskirche in der Gegend anbrachte, nach der hin einer alten Überlieferung zufolge Bachs Grabstätte gewesen sein soll. Die Inschrift: „Auf dieser Seite des ehemaligen Johanniskirchhofes wurde Johann Sebastian Bach am 31. Juli 1750 begraben.“

Als dagegen in den neunziger Jahren das Gotteshaus umgebaut und der alte Kirchhof darumher umgegraben wurde, hat man genaue Nachforschungen nach



Bachs Schädel.
Aufgefunden am 22. Oktober 1894.

dem Grabe angestellt und nach G. Wustmanns Angaben an jener Stelle den Boden untersucht. In einem Eichensarge war in einem flachen Grabe Bach bestattet worden. Man fand drei eichene Särge. Der

eine enthielt die gut erhaltenen Gebeine eines älteren Mannes, und sie wurden sorgsam zusammengebracht. Außer anderem fielen an dem Schädel Sonderbar-



Karl Seffners Bachbüste.
Durchschnitt mit darunterliegenden Schädel. Von der Seite gesehen.

keiten auf, die auch die vorhandenen Bildnisse des Meisters zeigten: niedrige Augenhöhlen und ein etwas vorstehender Unterkiefer. Nach dem von dem Anatomen His bei dieser Gelegenheit an 37 Schädeln

ermittelten durchschnittlichen Gesetze für die Weichmassen der verschiedenen Stellen des Gesichts mit Berücksichtigung gerade bei älteren Männern formte der Bildhauer Karl Seffner über dem Abgusse des Schädels eine Büste, und diese fiel so lebensvoll und wahr aus, daß die für diese Angelegenheit eingesetzte Kommission zu der Überzeugung gelangte, daß man sehr wahrscheinlich des Meisters Grab gefunden habe. Die Gebeine wurden nun in der Johanniskirche beigesetzt. Es war eine ergreifende Feier, als ihnen an der Gruft der Chor den Scheidegruß sang, während leises Orgelspiel mit zitternden Klängen von der Höhe der Kirche herabschwebte, die Königin der Instrumente dem König der Orgelmeister in weihevoller Ehrfurcht einen Nachruf widmete. Zu Thränen gerührt standen die Anwesenden. Du Unsterblicher, ein kleiner Dank dir — du nahmest ihn freundlich hin — wie soll dir richtig danken das Menschenherz, das du so oft erquickst —

Eisenach und Köthen haben dem großen Manne Denkmäler errichtet. In seiner Geburtsstadt steht seit 1884 vor dem westlichen Eingange der Marktkirche die Bronzestatue des Meisters von Donndorf, ein Relief stellt die heilige Cäcilia als Erfinderin der Orgel dar. In Leipzig ließ Mendelssohn auf seine Kosten hinter der Thomasschule im Versteck der Anlagen ein bescheidenes Monument setzen — Ehre dem Meister, der den andern ehrte; aber erwähnen wir es lieber nicht, um nicht vor Scham zu versinken, wie kläglich wenig die Stadt für den Mann übrig gehabt hat, der in ihr die Hauptsumme seines künstlerischen

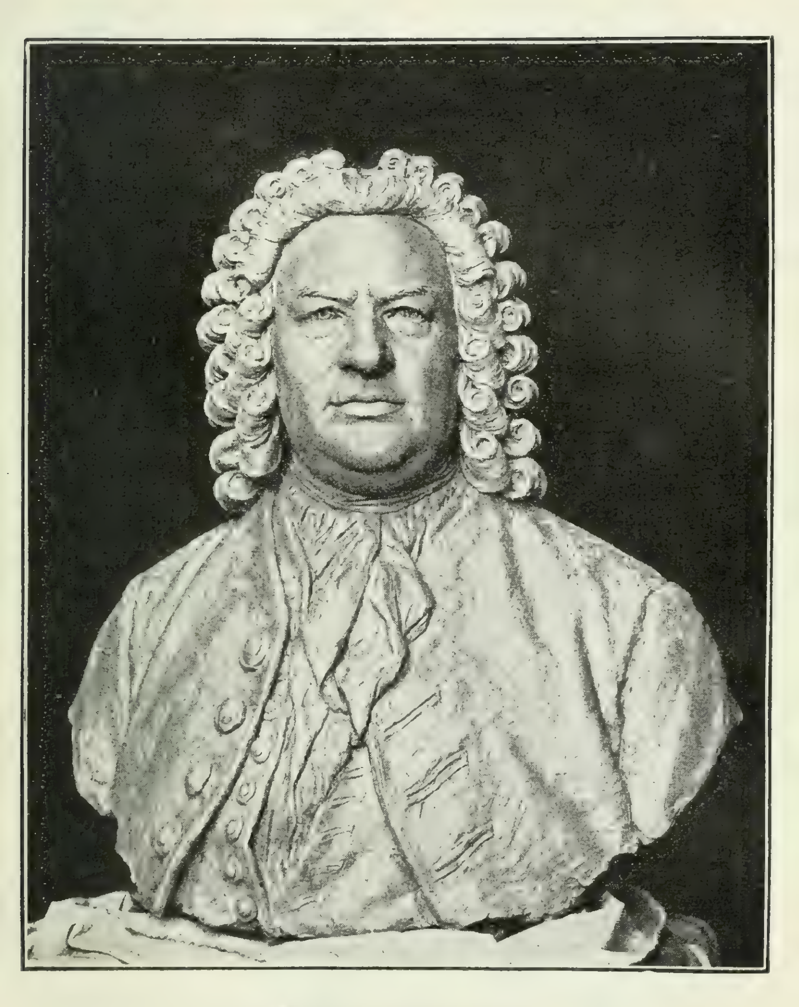


Seffners Bachbüste mit darunter liegenden Schädel.

Durchschnitt. Von vorn gesehen.

Schaffens vollbrachte; um nicht die Schmach aufdecken zu müssen, daß Leipzig selbst noch immer nicht für ein würdiges Andenken gesorgt hat.

Neuerdings hat Philipp Spitta in seinem zweibändigen, alle Vorgänger überragenden Werke über Bach dem Unsterblichen ein würdiges litterarisches Denkmal gesetzt, das herrlicher noch die Bedeutung des Meisters würdigt, als es Stein und Bronze je vermögen werden.



Johann Sebastian Bach.

Porträtbüste von Karl Seffner in Leipzig.



Johann Sebastian Bachs Nachkommen.

Sebastian Bach hatte zwanzig Kinder, aus erster Ehe sieben, aus der andern Ehe dreizehn. Überlebt haben den Vater fünf Söhne und vier Töchter. Während den Töchtern der musikalische Sinn mangelte, haben sich von den Söhnen vier in der musikalischen Welt ruhmvoll ausgezeichnet.

Kinder aus der Ehe mit Maria Barbara.

Katharina Dorothea	Wilhelm Friedemann	Ein Zwillingspaar, 1713	Karl Philipp Emanuel	Johann Gottfried Bernhard	Leopold August
* 27. Dez. 1708, blieb unvermählt.	* 22. Nov. 1710, der talentvollste von Sebastians Söhnen, von diesem selbst dafür angesehen, ein guter Mathematiker und der vorzüglichste Orgelspieler nach dem Vater, seine	bald nach der Geburt verstorben.	* 14. (8. ?) März 1714, der bedeutendste von Sebastians Söhnen, meisterhafter Klavierspieler, von Friedrich d. Gr. noch vor seinem Regierungsantritt zum Kammer=	* 11. Mai 1715, † 27. Mai 1739 in Jena. Vgl. S. 345.	* 15. Nov. 1718, † 28. Sept. 1719. Vgl. Seite 163.

Werke, die wir noch besitzen, voll der feinsten und geistreichsten Züge; aber ein Mensch finsteren Wesens und abstoßend, kapriziös bis zur Pflichtvergessenheit, kurz ein verworrener Mensch, unordentlich, zerstreut, der Trunksucht ergeben und dabei von maßlosem Künstlerstolz; Organist an Sophien in Dresden, dann in Halle, hier entlassen, starb er nach einem unstäten Wanderleben in Berlin 1. Juli 1784 in kümmerlichen Verhältnissen an Entkräftung. Der Hallische Bach.

musikus und zu dessen Cembalisten berufen, nahm, als der König in vorgerückten Jahren die Musik zu vernachlässigen begann, nach 29 jährigem Aufenthalt in Berlin Telemanns Nachfolgerschaft in Hamburg an. † 14. Dez. 1788.

Er nähert sich schon mehr dem Populären in der Musik und schreibt für das größere Publikum. Gefällig und elegant, dem Geschmack des Zeitgeistes sich anbequemend, steht er an Großartigkeit weit hinter dem Vater zurück, doch aber ist er es mit, der die neue Epoche eines Mozart und Haydn heraufführen hilft. Seine Kirchenwerke, Gesang- und Klavierkompositionen, seine weitere Verbesserung von Vortrag und Applikatur, über die er sich in seinem grundlegenden Werke „Über die wahre Art das Klavier zu spielen“ ausspricht, seine Symphonien, die sich Haydn zum Muster nahm, seine Heranbildung fast aller bedeutenden Klavieristen der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, Mozarts, Clementis, Hummels, Cramers, Fields haben ihm einen Namen gemacht, der nur von dem seines Vaters überstrahlt wird. Ein liebenswürdiger Mensch, in der Hansestadt mit Klopstock befreundet. Berühmt seine Sammlung eines Familienarchivs, das Bildnisse und Kompositionen seiner Vorfahren und Manuskripte seines Vaters enthielt, an dem er mit einer wahren Andacht gehangen hat. Soweit die Stücke nach seinem Hinscheiden in des

Musiklehrers Pölchau in Hamburg Hand kamen, wurden sie, durch Pölchaus eigene neue Erwerbungen vermehrt, späterhin Besitz der kgl. Musikbibliothek in Berlin. Karl Philipp Emanuel verdanken wir die meisten Nachrichten über den Leipziger Bach. Er selbst der Berliner oder der Hamburger Bach geheißen.

|

Zwei Söhne und eine Tochter ohne musikalisches Talent, dagegen der eine Sohn

Johann Sebastian
176 . —1787

unter Oeser in Leipzig geschickter Landschaftsmaler, einer von dessen vorzüglichsten Schülern; würde Bedeutendes in seinem Fache geleistet haben, wenn er nicht bereits so früh in Rom verstorben wäre: das Talent neigt zu einer anderen Kunst hinüber.



Kinder aus der Ehe

Christiane Sophie Henriette	Gottfried Heinrich	Christian Gottlieb	Elisabeth Juliane Friederike	Ernestus Andreas	Regine Johanna	Christi Benedi
1723—1726.	1724 bis 1763, für die Kunstgeschichte verschollen.	1725 bis 1728.	1726—? 20. Januar 1749 vermählt mit Altnikol.	1727, starb wenige Tage alt.	1728 bis 1733.	1729 bis 17

Anna Magdalena.

Christiane Dorothea 1731 bis 1732.

Johann Christoph Friedrich * 21. Juni 1732 † 26. Jan. 1795, hochgeschätzt als Kapellmeister beim Grafen von Schaumburg-Bückeburg, Klavierspieler, Komponist von Oratorien u. Passionsmusiken, Kantaten, Instrumentalstücken. Der Bückeburger Bach.

Wilhelm Friedrich Ernst * 27. Mai 1759, seit er sich bei seinem Oheim Christian in London aufhielt, William sich nennend — kehrte später nach Deutschland zurück, in Minden dann infolge einer Begrüßungskantate an Friedrich Wilhelm III. nach Berlin als Cembalist am Hofe berufen und Lehrer der Kinder des Königspaares in der Musik. † 25. Dezember 1845. Ansehnlicher Tonsetzer. Mit ihm erlischt die Familie.

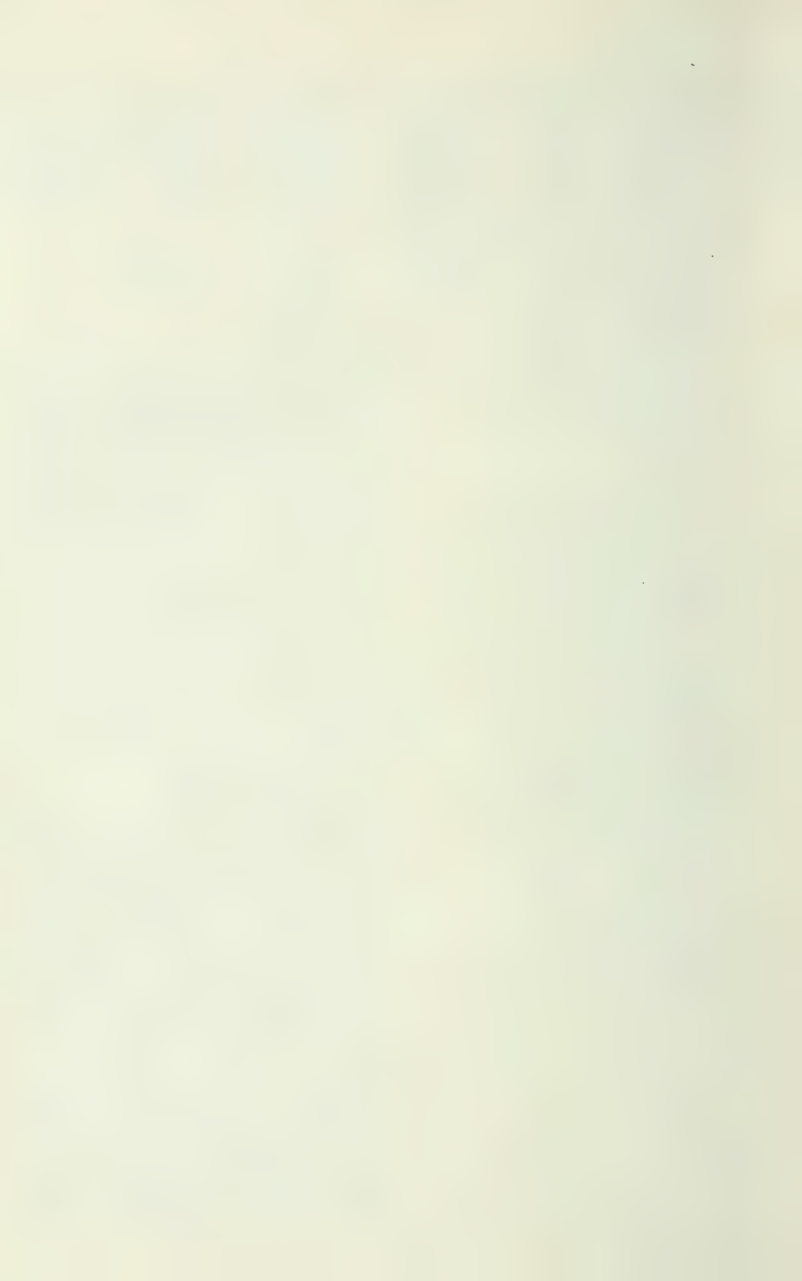
Johann August Abraham 1733, starb wenige Tage alt.

Johann Christian get. 7. Sept. 1735 † 1. Jan. 1782, von Emanuel gebildet, dann in Mailand, Organist am Dom, von 1759 in London bis zu seinem Tod. Ein Lebemann, mit Hinterlassung unglaublicher Schulden gestorben. Vermählt mit Cecilia Grassi, Primadonna der Londoner Oper. Gesangwerke in neapolitanischem Geschmack, seine prickelnden Klavierwerke machen besonders dies Instrument zum Liebling der Damenwelt: er ist also sozusagen der, durch dessen Schreibart sich das Klavier überall in den Familien eingebürgert hat, der die daraus sich ergebende Klavierseuche verschuldet. Daneben schuf er in jedem Genre eine große Anzahl einflußreicher Sachen, Konzerte, Opern, Oratorien, Messen, Psalmen, bewundert von Rom bis London.

Schubart in seinen Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst: Seine Kirchenstücke hatten viel Gründlichkeit, nur eine gewisse weltliche Miene, die den Geruch der Verwesung ankündigt. Seine Opern, die er in England, Italien und Deutschland setzte, bezeugen alle den Herrschergeist im Gebiete der Tonkunst. Er konnte sein, was er wollte, und man verglich ihn mit Recht dem Proteus der Fabel. Jetzt sprudelte er als Wasser, jetzt loderte er als Feuer. Mitten unter den Leichtfertigkeiten des Modegeschmackes schimmert immer der Riesengeist seines Vaters hindurch. Der Mailändische oder Londoner Bach.

Johanna Karoline 1737 bis 1781.

Regine Susanna 1742 bis 1809.





Bachs Bedeutung für die Kunst.

Bach — mit welcher Ehrfurcht gedenken wir des genialen Mannes. Wer möchte es für möglich halten, daß ein Meister, so reichbegabt, so schaffensfreudig, dessen Fruchtbarkeit geradezu jedermanns Staunen und Bewunderung erregen muß, den wir Zeit seines Lebens beständig nur das Edle und Schöne in seiner Kunst pflegen sehen, daß ein Genie wie Johann Sebastian Bach fast ein volles Jahrhundert lang in Vergessenheit fallen konnte! Und doch — es ist so — vergessen seine Werke, vergessen fast sein Name, das war Bachs Los, so wie er die Seele ausgehaucht hatte.

War der Meister schon bei Lebzeiten in engen örtlichen Schranken wirkend und unverstanden dahingegangen, daß ihm bei allen hohen Lobsprüchen doch, wie er es verdiente, die Anerkennung versagt blieb, so schien er diese auch nach seinem Tode nicht finden zu sollen. Er war zu groß, daß ihn eine Generation

nicht aufnehmen konnte. Erst für die Zukunft hatte er geschrieben, aber da für die ganze Zukunft auf Äonen hinaus.

Was die geniale Schaffenskraft Bachs geleistet hatte, sollte mit seinem Hinscheiden für die Nachwelt vorerst verloren sein. Eine Zeit geschniegelten und gebügelten Wesens, übertriebener Eleganz kam auf: die Periode erkannte Bach nicht. Seine Nachkommen selbst schlossen sich dieser Richtung nicht ab. Der alte Meister war also seinem Volke eine große wuchtige Säule, die aus der Vergangenheit aufragte, mit der man aber nichts anzufangen wußte. Vielfach wurde er ganz vergessen. Er war der eigenen Wucht erlegen: im damaligen, auf den Ohrenkitzel berechneten Konzertsaal hatte der nur zu Gottes Ehren und seiner eigenen Befriedigung schreibende Bach keine Stätte, aber auch die Kirchenmusik begann von dem edeln, ernsten, reinen Stil des großen Mannes abzuweichen und dem Zeitgeschmacke zu huldigen: ohne Schwung und prächtige Kunst zog es dürftig in den Gotteshäusern daher. Die deutsche Tonkunst schien wie erschöpft zu sein.

Seine Schüler zwar hielten ihn noch hoch, lebten nur für seine Kunst, versuchten neue Gestaltung seiner Ideen, aber nur eine kleine Gemeinde von Getreuen und Verehrern blieb dem Meister, bis sich sein Lebenswerk, das ja doch nicht unterdrückt werden konnte, wieder über die herrschende Geziertheit emporgearbeitet hatte.

Doch vorläufig war daran nicht zu denken. Der

Rationalismus überwand die alte Orthodoxie, den Pietismus ebenso, man lehnte sich mehr an den verstandesscharfen Händel an. Ja die alte Kirchenmusik gewann einmal wieder die Oberhand. Gluck und Haydn rufen dann eine ganz neue Epoche wach. Der Schwerpunkt der Musik fällt alsbald nach Wien. Es ist ein vollständiger Gegensatz zu Bach: Kunstformen, Technik, Ideale, Künstler und Publikum, alles ist anders. Da wird Bachs Name wohl noch anstandshalber genannt mit staunender Verehrung, seine Werke waren und waren verschlossen. Aber ein Segen liegt in dieser Richtung. Die Wiener durchbrachen die Schranken, die die deutsche Musik überhaupt begrenzten, und erobern sogar das Ausland dem deutschen Einfluß. Jetzt besinnt man sich seiner alten Helden.

Nur eine kleine Anzahl von des Meisters Werken wurde bei seinen Lebzeiten dem Druck übergeben: die Klavierübung, das Musikalische Opfer, die Goldbergschen Variationen, Choräle; die Kunst der Fuge veröffentlichte Philipp Emanuel bald nach des Vaters Hinscheiden. Die Manuskripte und Kopien der andern Werke, damals unter seine Söhne vergeben, verzettelten sich und verschwanden hierhin und dorthin.

Da — Lux in tenebris.

Nach etwa fünfzig Jahren des Vergessens begann man Bachs Werken größere Beachtung zu schenken, hob man an, Einzelnes zu drucken oder wieder zu drucken. Den Anfang machte 1799 Kollmann in London mit dem Wohltemperierten Klavier.

Beethoven lehrt das Studium Sebastians die Grundgesetze seines reifsten Schaffens, er erkannte, was die Kunst für alle Zeiten dem Altmeister verdankt. Weiter bringt Felix Mendelssohn den Alten zu Ehren. Sein Verdienst ist es, Bachs ganze Bedeutung ans Tageslicht geführt, weite Kreise auf ihn hingewiesen zu haben. 1829 am 11. März führte er die Matthäuspassion in der Singakademie auf, ein Jahrhundert nach ihrem Entstehn: dies war so recht der Wendepunkt für ihres Autors Würdigung. Da begann sich Sinn und Einsicht für ihn zu beleben: jetzt eigentlich hat erst die Welt Kunde erhalten von der übernatürlichen Größe seines Wesens, deutschen Geist, Empfinden, Thatkraft hat man da erst bei ihm erkannt. So setzte er auf unsere Zeit erst eigentlich damals mit seinem Einfluß ein, hundert Jahre nach ihm selbst war erst seine Zeit. Seitdem findet Bach, wo Kunst gepflegt wird, seine gebührende Stätte.

Durch Mendelssohn wird Goethe in seinen letzten Lebensjahren mit dem großen Tonsetzer bekannt und zu dem Worte hingerissen: „Mir ist, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie es sich etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung zugetragen haben mag.“ So ähnlich spricht sich weiterhin Tieck aus, daß in dem Genius des wundervollen Bach schon alle Folgezeit der entwickelten Musik ruhe, seine Werke nur mit altdeutschen tiefsinnigen Münstern zu vergleichen sind, wo Zier, Liebe und Ernst, das Mannigfaltige und Reizende in der höchsten Nothwendigkeit sich vereinigt und in der Erhabenheit uns

am faßlichsten das Bild ewiger und unerschöpflicher Kräfte vergegenwärtigt.

Aber diese alle bewunderten nur erst die Form von unseres Meisters Schöpfungen, den herrlichen Inhalt verstehn und empfinden verhalfen Schumann, Robert Franz, Liszt und Wagner. So hieß es denn nun bei der staunenden Nachwelt in großem Stile die Fehler einer blöden Mitwelt endlich wieder wett machen. Waren bis dahin nur einige wenige Werke des großen Mannes gedruckt, lief das Meiste nur in Abschriften von Hand zu Hand, so grub man jetzt sorgsam die Schätze aus, suchte das Echte und Ursprüngliche zu ermitteln. Und — so viel zerstoben und verloren — eine ungeheure Menge war doch Gottlob erhalten, nach und nach bildeten sich größere Gruppen, vereinzeltes findet sich dazu. Was die Sorglosigkeit der nächsten Nachfolger zerstreut, sammelt liebende Sorgfalt späterer Zeiten wieder in ehrerbietiger Bewunderung. Und je mehr man weiter forscht: von allen Seiten zeigt sich der überall originell schöpferische Mann. Die schnell um sich greifende Pflege der Bachschen Musik erachtete es bald für angezeigt, eine große Ausgabe seiner Werke in Angriff zu nehmen, und der Peterssche Verlag brachte diese denn, vorerst die Instrumentalsachen, in das kunstsinnige Publikum. Seitdem geht Bachs Stern, den eine grämliche Wolke zu verhüllen drohte, immer glänzender scheinend vor den, über solchen Glanz verwunderten Augen seiner Nachwelt auf.

Überhaupt hat die Herausgabe seiner Werke sozu-

sagen die musikalische Philologie geboren, die strenge musikalische Textkritik, jetzt kam sie auf, die dann auch auf andere ältere Meister Anwendung fand. Die erwachende Liebe zu dem Meister, das Verlangen, seines Geistes Hauch so rein wie möglich zu haben, lehrte untersuchen, sondern, vergleichen, erklären, feststellen. Da er oft weiterbildete und änderte, ja bis zuletzt besserte, so gewann man im Laufe der Arbeit auch einen Einblick in sein Schaffen. So aus der Verwahrlosung der alten Zeit erwuchs die heiligste Zucht und wissenschaftliche Schule. Wie so oft, war das Böse zum Guten ausgeschlagen.

Und jetzt erkennen wir auch hinterher, daß es eine Fügung war, wenn Bachs Werke zumeist Manuskript blieben und nicht bei seinen Lebzeiten durch den Druck Verbreitung fanden. Nur so konnte er fertige Werke noch weiter bilden, übertragen und verschmelzen, das war unmöglich, sobald sie im Druck festlagen.

Es war im Jahre 1850, damals, als ein Säkulum seit des Meisters Tode verflossen, daß sich die Bachgesellschaft begründete. Von denen, die sie ins Leben riefen, nenne ich Karl Ferd. Becker, Schumann, O. Jahn, M. Hauptmann, Härtel. Die Gesellschaft hat seit ihrer Begründung bis zum 150. Todestag im Jahre 1900 in prächtigen Bänden die wissenschaftlich bearbeiteten Werke ihres Heros herausgegeben. Es ist eine mustergültige, wahrhaft monumentale, kritische Ausgabe: alljährlich erschien ein starker Folioband, der letzte veranstaltet eine zeitlich

geordnete Wiedergabe von Faksimiles der Handschrift des Meisters.

Dazu hat Robert Franz seine Arbeit dem großen Kantor gewidmet. Die Alten schrieben in ihren Werken, wie wir schon wissen, nur die Stimmen der Sänger und des Orchesters vollständig nieder. Die Orgel übernahmen sie meist selbst, und dafür merkten sie sich nur einen bezifferten Baß an, wie sich ein Redner seine hauptsächlichsten Stichworte aufschreibt und die weitere Ausführung dem Augenblicke des Vortrags vorbehält. Diese kahlen Stellen der Partituren Sebastians hat unser ihm nachstrebender Meister, selbst einer der ersten lyrischen Komponisten, mit feinem Gefühl und gutem Geschick ausgearbeitet.

Wohl, unsere Zeit hat nachgeholt, was eine pietätlose Folge von Jahrzehnten damals versäumte, sie zollt Bach die Anerkennung voll und ganz, die ihm lange versagt blieb, sie sieht zu ihm auf als einem Stern erster Größe im Reiche der Töne. Wir wissen, daß wir in ihm den Begründer der modernen Musik, der deutschen Musik haben.



Ein kunstgeschichtliches Phänomen eigenster Art, dieser Mann, wie Händel. Bach und Händel bilden einen Wendepunkt in der Geschichte der Musik. Sie sind die letzten ragenden Säulen der alten Kunst und die Wegweiser einer neuen Entwicklung. Die alte Kunst hielt auf strenge Objektivität, das subjektiv-

lyrische und das buntschillernde dramatische Element bezeichnen die neue Richtung. Bachs Genie vereinigte die Eigenarten der beiden Stilgattungen, der alten und der neuen Musik, in einer Weise, die zu erstreben überhaupt für eine noch vor uns liegende zukünftige Periode betrachtet werden muß. Von einem Veralten Bachscher Musik kann nie die Rede sein. „Bach,“ sagt H. v. Bülow, „ist eigentlich der richtige Zukunftsmusiker, weil er immer noch bewundert werden wird, wenn viele andere in der Erinnerung längst vermodert sind.“ Nur einiges äußerliche Beiwerk, worin er ganz ein Kind seiner Zeit ist, wie gerade sein Verzierungssystem, mahnt an die Vergangenheit. Jeder Zeitgeschmack hat Floskeln und Wendungen, die schon mit Ablauf der Epoche veralten, Bach sah das selbst, aber er will nicht für den Tag schreiben, er selbst bessert an seinen Noten, daß sie bleiben sollen. Wie aus einem Guß steht deshalb der reiche Bau der Gedanken da, weich, sanft und eben, das Ganze aus den verschiedensten Stoffen verschmolzen. Seine Melodik aber ist so urgesund und unerschöpflich, seine Rhythmik so vielgestaltig und lebendig pulsierend, seine Harmonik so gewählt, ja kühn und doch klar und durchsichtig, daß seine Werke nicht allein Gegenstand der Bewunderung, sondern des eifrigsten Studiums, der Nacheiferung der Tonkünstler aller Zeiten bleiben müssen.

Bachs Muse ist tiefsinnig und doch naiv, ernst und doch zart. Bei aller Strenge im Schaffen ist er eigentlich romantisch, sein Grundwesen wahrhaft deutsch,

im Gegensatz zu Händels mehr antiker Größe. Sein Stil zeigt Großartigkeit, Erhabenheit und Pracht. Durch die wunderbarsten Verkettungen der Stimmenführung, die sonderbar sich fortspinnenden Rhythmen, die künstlichsten kontrapunktischen Verflechtungen erbaut sein schöpferischer Geist einen wahrhaft gotischen Dom der Kunstkirche, während alle die kleineren Geister vor ihm in der herrschenden Künstlichkeit erstarben, mit trockenem Verstand das innere Leben der Kunst in der bloßen Form suchten und daher nicht fanden.

Riesenfleiß und Studium anderer Werke hielten ihn auf der Höhe. Er hatte nicht Zeit, auf die kleinen Erdengeister zu achten. Um die Meinung der Nebenmenschen bekümmerte er sich herzlich wenig. Der Beifall verführt viele vom rechten Weg. Das Publikum will alles menschlich haben, der Künstler soll doch aber eigentlich Göttliches wirken. Dieser Thomaskantor suchte die Zustimmung der Menge nicht, darum konnte er mit Herzensfreude stets den höchsten Zielen nachjagen. Er arbeitete nicht für die eigene Ehre, sondern für Gottes Ruhm, nicht für die Menschen, sondern für sich wie jedes wahre Kunstgenie. Er erfüllte seinen eigenen Wunsch, befriedigte seinen eigenen Geschmack, wählte seine Gegenstände nach seiner eigenen Meinung, war mit seinem eigenen Beifall zufrieden. Der Beifall der Kenner konnte ihm dann nicht entgehn. Nur Handwerker arbeiten für Kunden. Seine ganze Musik war nicht für die große Welt, sondern für die Minorität, die die bessere höhere Einsicht dar-

stellt, er hat seine Werke nicht auf die Massen berechnet und darum nicht weit verbreitet, so hat er auch nicht viel klingenden Lohn aus ihnen gewonnen. Nur durch die Vereinigung von Genie und unermüdetem Studium war es ihm aber vergönnt, bei rastloser Thätigkeit das Gebiet der Kunst überall, wohin er sich wendete, so ansehnlich zu erweitern, daß die Nachkommen nicht vermochten, dies Gebiet in seiner ganzen Ausdehnung zu behaupten.

Die alte Zeit sah in ihm mehr den ausführenden Meister der Kunst, der in unerreichtem Maße die Instrumente beherrschte, weniger den Tondichter. Er wurde gerühmt als einer der unerreichtesten Improvisatoren, seine Werke waren wenig bekannt. Der überreiche Schatz seiner Kompositionen selbst ist es aber doch, der mehr noch als alles andere ihn für die Gegenwart und die Zukunft von Bedeutung und Einfluß sein läßt. Uns ist es nicht vergönnt, seinem wundervollen Spiel zu lauschen, aber seine Thätigkeit als Komponist offenbart sich uns um so klarer. Wir sehen in dies sein Schaffen, was er alles gewirkt hat. Eine kompositorische Kraft ersten Ranges.

Die alten Kunstformen alle zumal in der Musik, die bis dahin gewonnen waren, durchdrang er mit seinem unermeßlichen Geiste und erschöpfte sie, er leistete in ihnen das Höchste und Durchgearbeitetste. Alle Formen hat er mit gleicher Liebe gepflegt. Was davon die drei musikalischen Hauptnationen für Kirche, Konzert und Haus hervorgebracht hatten, er hat es umfaßt, erfüllt mit eigenem Wesen, veredelt, weiter-

gebildet mit immer neuschaffendem Geiste, so kosmopolitisch und national zugleich. Dem urschöpferischen Genie eines Bach konnte das aber nicht das Ziel seines Wirkens bleiben, er mußte darüber hinausstreben, das Genie durchbricht die Fesseln, die bis dahin binden, und weist unbetretene Bahnen. Daß er überhaupt die wichtigsten Satzarten erst eigentlich gefunden und die musikalischen Gedankengefüge, wie man alles in Tönen darzustellen hat, sich selbst hat bilden müssen, das ist eine der größten Thaten in der Musikgeschichte. So ist Bach nicht nur der, der alles Arbeiten auf dem Gebiete der Musik vor ihm zur Vollkommenheit gebracht hat, sondern auch der verehrungswürdige Meister, der diese Kunst freier gestaltet und ihr damit die Fähigkeit verliehen hat, so maßlos reich sich auszuleben, wie es seither geschehen ist.

Bach ist es wohl eigentlich, bei dem die Geschichte der Instrumentalmusik ihren Anfang nimmt. Die alte Kunst wollte im Schaffen für die Kirche aufgehn; da aber Gott von den Lippen der Menschenkinder Lob und Gebet empfängt, so war diese alte Kunst ausschließlich Vokalmusik. Was von der Orgel an einem früheren Orte gesagt worden, gilt für das ganze Instrumentalwesen überhaupt: vor seiner Zeit dienten die Instrumente nur dazu, die Vokalmusik zu begleiten — er hieß sie aus dieser untergeordneten Stellung heraustreten, löste sie los von der Rolle einer bloßen Stütze des Gesangs und machte sie unabhängig. Mag man sagen, sie seien auch vor

ihm schon für sich aufgetreten — recht! aber verschämt nur hatten sie sich vorgewagt, es waren entweder nur Virtuosenstücke, die man dafür schrieb, oder diese Instrumentalmusik erschien doch als weiter nichts wie eine Nachahmung des Gesanges. In spärlichen Arbeiten hatten Domenico Scarlatti in Italien, Couperin in Frankreich es gewagt, sich davon zu befreien; erst Bach war es vorbehalten, das Werk ganz auszuführen. Mit ihm bricht sich eine neue Epoche Bahn, in der wir jetzt stehn. Orgel, Klavier, die Streichinstrumente und die Flöte heißt er mit gleicher Meisterschaft den Anfang der Emanzipation von der Dienerschaft der Vokalmusik machen, sie müssen diese Befreiung des Instrumentalen überhaupt in die Wege leiten und zu dem unbevormundeten Auftreten verhelfen, wie es alsbald eintrat.

Der größte Tonmeister ist er darum durch seine instrumentale Konzert- und Hausmusik. Er hat den Instrumentalkomponisten zu Ehren gebracht. Sind schon seine Gesangwerke allzumal nicht denkbar ohne Mitwirkung der Instrumente, treten nur ausnahmsweise rein vokale Elemente auf, ist in der Regel dagegen ein sehr reich illustriertes unabhängiges Orchester zu der vollen Wirkung unentbehrlich — wieviel mehr ist der Meister er selbst außerhalb dieser Gesangwerke. Eine Wendung der Musikgeschichte: Palestrina pflegt nur die Gesangskunst, hier bei Bach werden die Instrumente ebenbürtig — er schaut rückwärts und vorwärts — in der Folge ihr großer Aufschwung zu Beethoven hin: auch innerlich das

Instrumentale emanzipiert. Und Deutschland hierin durch Bach voran!

Die Pole der alten Musik sind Kirche und Tanz. Unser Heros vereint beide mit kühnem Griff. In dem Schaffen für die Zwecke des Kultus benutzt er die ganze weltliche Ungebundenheit und Freudigkeit: in den verbotensten Harmonien, in den kühnsten Abwechslungen geht er von dem ursprünglichen Kirchensatze ab. Er hat es gewagt, durchaus weltliche alte Tanzformen und Volksweisen in die Kirche einzuführen, auf die Orgel zu übersetzen, aber sie auch durch die geniale Behandlung der Orgel und einen überweltlichen Geist, den er ihnen einhauchte, für die Erhebung der Seele zu weihen. Der weltliche Passacaglio wird unter seiner Hand auf der Orgel zum echten Kirchensatze, die Sarabande wird ebenso wie die Gigue für das Gotteshaus verwendet. Aber doch beherrscht andererseits immer wieder das Kirchenmäßige alle seine Akkorde, sein ganzes Thun und Treiben.

Bach ist der große lutherische, aber noch mehr: er ist der religiöse Tondichter. Er steht über den Theologen seiner Zeit. Er gleicht in seiner Musik Orthodoxie und Pietismus aus. Orthodox ist er, insofern er für den öffentlichen Kultus schafft, und insofern seine Textquellen genaue Schriftworte sind — hierin unterscheidet er sich von Händel, der freier konzipiert; aber Bach läßt das Objektive das persönliche Empfinden umrahmen, und darin gab er dem Pietismus Recht. Er huldigt als letzter ausschließlich der religiösen Kunst, und doch ist es die alte Kunst nicht mehr. Er

führt die geistliche Musik zur erhabensten Vollkommenheit und hebt damit gleichzeitig doch ihre unbedingte Herrschaft auf.

Fuge und Suite stellen sozusagen die beiden Richtungen dar, in denen sich Bachs unvokale Musik ergeht. Jene stellt alles unter eine große Idee, diese ist eine lose Aneinanderreihung von gar nicht inniger verbundenen, sondern in sich abgeschlossenen Sätzen. In der Suite hat Bach den freien Stil gepflegt, der in der Folge zu solcher Fülle sich entwickelt hat. Ein Schritt weiter und der Meister schuf seine Präludien, seine Fantasien, bis zu den Tondithyramben, die fesselfrei einherstürmen und bestimmter Form ganz entsagen.

Bachs Schaffenskraft ist in der Instrumentalmusik nie überboten, auf der Orgel nie auch nur von ferne erreicht worden. Robert Schumann hat einmal gesagt: In seinem Urelement scheint er nun ein für allemal an seiner Orgel. Hier arbeitet er auf Jahrhunderte hinaus. Diese Tonwogen reißen begeisternd und beseligend mit sich fort. Sein ganzes tiefes Wesen legt der Meister in diese Töne hinein: sein Sehnen und Suchen, sein Finden und Freuen, sein Jubeln und Jauchzen — o jene Fülle von gewaltigen Orgelstücken, die immer wieder das Herz erfreuen und den Geist erheben.

Daß der Orgelmeister voransteht, es mußte so sein. Die Musik dient damals, nicht vergessen, vor allem und fast ausschließlich der Kirche und geht von ihr aus, dort ist ihre Heimstätte, und ihre höchsten Auf-

gaben lagen auf religiösem Gebiet. Die Orgel lenkte die Herzen, und die Tonwelt, die für einen schaffenden Geist in der Orgel liegt, gab hinlänglich allen Stoff, den jetzt der Komponist in dem ganzen Luxus des Orchesters suchen muß. Die vollendete Beherrschung der Orgel, die sich Bach zu erringen wußte, bedingt auch seine ganze Kunstrichtung. Das Großartige, die immer in Massen sich aussprechende Natur dieses Instruments ist auch in ihm das Bezeichnende und Charakteristische, und die Größe seiner Werke in Bezug auf die Harmonien entwickelte sich aus der Gewandtheit seiner Seelenkräfte, dabei die widersprechendsten Melodielinien zu einem Ganzen zu verknüpfen. Er ist der letzte Großmeister der herrschenden Kirchenmusik, der hohe Interpret religiöser Geheimnisse und zugleich der große Prophet der neuen deutschen außerkirchlichen Musik. Aus seiner Orgel aber stammt sein ganzes Schaffen.

Bach an der Orgel. Wie der eigenartige Mann verschiedene Register zog, die sonst noch nicht zusammen verwendet worden waren, daß sich der Orgelbauer wunderte ebenso wie der letzte Hörer: heilige Schauer und Bewunderung liefen durch die andächtig lauschende Schar, erstrebt er doch alle Gedanken fremdartig zu wenden. Seine reiche, unerschöpfliche, stets unaufhaltsam fortströmende Phantasie und Allgewalt über das Instrument — aber mit sicherem und schnellem Blicke mäßigte er sich, aus der zufließenden Fülle der Gedanken nur die zu dem gegenwärtigen Zwecke geeigneten zu wählen.

Bach am Klavier -- er konnte es auch da mit berühmtesten Virtuosen seiner Zeit aufnehmen, weil er so bis ins kleinste weiterschaffend thätig war, wie wir wissen. Dabei seine Werke: in strenger Form gewaltigste Phantasie. Was hat er da an Originalem geleistet. Was man alles herausfühlt, wenn man selbst über Phantasie gebietet. Für welche Stimmungen alle findet der Meister die Töne!

Ich las einmal von einer einsamen Nacht in der Lüneburger Heide. Verirrt der Wandrer. Sonntagabend neigte sich zur Ruhe. Der Schlaf kam gar nicht bald. Die Stille, die Einsamkeit, sie kroch geradezu heran, sie beschlich schaurig schön die sinnende Seele, die am Nachthimmel sich noch abzeichnenden Wachholder der nebenan liegenden weiten, weiten Heide: wie die Sagengebilde der Vorzeit, mit denen die Volksmär das Land bevölkert. Bis ans Herz gehende, zu Boden drückende Stille — da fühlt der Geist das Nahen der Ewigkeit — Nichts weiter als jetzt ein leises Zirpen der am Graben ruhenden Grille: es waren ihr im Traume wohl einige Takte ihres morgigen Konzertes eingefallen, zu dem sie heute tüchtig geübt hatte — dann wieder alles still — still — — — So weltentrückt schreibt Bach, sagte ich da und gedachte eines seiner herrlichsten Werke, jenes unvergleichliche Tonbild fiel mir ein, dessen niemand vergessen wird, der es nur ein-, nur einmal gehört hat.

Und wie er jedes andere Instrument kannte! Man vergleiche ihre Soli in den Kantaten, den Messen, Passionen, den einzelnen Konzerten. Seine Or=

chestrierung ist verschieden von der modernen und der zeitgenössischen. Stete Vielstimmigkeit ist sein Ziel. Die Sonate für Klavier und Geige wird bei ihm als Trio aufgefaßt; in der gleichzeitigen italienischen Musik spielt die Violine, und das Klavier begleitet nur: bei Bach sind beide ganz uneingeschränkt: die Späteren weisen bald hier, bald dort die Führung oder die Begleitung an, nicht nach äußerem Gesetz, sondern nach innerer Empfindung und nach dem Charakter des Instruments.

Man vergegenwärtige sich die Art unseres Meisters und der Andern:

<table>
<tr><th>Bach.</th><th>Die Italiener.</th><th>Die Späteren, Haydn und Mozart.</th></tr>
<tr><td>Die einzelnen Instrumente wirken gleichmäßig und konsequent zu einer steten Vollstimmigkeit zusammen, ohne daß dabei im großen und ganzen die Natur des Instrumentes berücksichtigt würde.</td><td>Die Instrumente treten in Gruppen auf.</td><td>Die Führung des Instrumentalkörpers haben die Streicher. Holzbläser u. Metallinstrumente tragen besondere Farbentöne auf, nach der Stimmung des Bildes.</td></tr>
<tr><td>Die einzelnen Instrumente verwendet Bach noch nicht nach ihrer Klangfarbe, die reizvollen Schattierungen des Tones sind ihm noch fremd; er benutzt das Instrument neizig, daß es nach seinem Vermögen dazu beitrage, die Polyphonie zu heben, um volle Wucht des Tongebildes zu erzielen.</td><td colspan="2">Die Klangfarben werden beachtet, es kommt mehr auf das Kolorit als auf die Vielstimmigkeit an.</td></tr>
</table>

Viele Instrumente, die bald außer Gebrauch kamen.

Nur Instrumente, die bis heute gang und gäbe sind.

Bach, selbst Virtuose, stellt überall die höchsten Anforderungen.

Einfache Mittel, durchsichtig klare Musik, sichere bequeme Wirkung.

Bach, im Leben bürgerlich einfach, in der Musik Aristokrat. Pathos und Witz stehn ihm mehr zu als der populär-trauliche Humor. Er verlangt eine große Auffassungsgabe von seinen Hörern ebenso wie eine ausgebildete Fertigkeit bei den Spielern. Ein tiefsinniger Meister, in den man, um ihn zu würdigen, mit großer Sorgfalt eindringen muß.

Volksmäßiges Wesen der Musik.

Seine Werke hörte er schwerlich selbst ideal ausführen, er schreibt für einen nicht vorhandenen Chor, für ein gedachtes Orchester, er will überhaupt mit dem Geiste gehört werden.

Das Tempo, bemerkt Richard Wagner, finden wir bei Bach allermeistens geradewegs gar nicht bezeichnet, was im echt musikalischen Sinne das Allerrichtigste ist. Er sagt sich etwa: wer mein Thema, meine Figuration nicht versteht, deren Charakter und Ausdruck nicht herausfühlt, was soll dem noch eine italienische Tempobezeichnung sagen!

Die Tondichtungen, kaum entworfen, werden nach besten Kräften gebührend aufgeführt.

Schluß.

So bilden denn, in ihrer hehren Schönheit immer mehr erkannt, Bachs Werke jetzt den Grundstock jeder Musikbibliothek, und immer wieder fliehen wir zu dem „Urvater der modernen Harmonie", wenn wir die Seele recht erquicken und durch ein Bad reinen Kunstgenusses laben wollen.

Ausgemacht ist es uns, wenn die Kunst Kunst bleiben und nicht immer mehr zu nur zeitvertreibender Tändelei zurücksinken soll, so müssen überhaupt die klassischen Kunstwerke mehr benutzt werden, als es der Fall ist. Allerdings schon Forkel beklagt das für seine Zeit, daß über moderner Dutzendware und allem traurigen Schund das Echte der Alten vernachlässigt wird. Bach aber ist in der Musik der erste Klassiker, der je gewesen ist und vielleicht je sein wird. Es kann für unsere Kunst nicht weniger verderblich sein, wenn wir unsere Alten auf die Seite werfen, als es für die Gelehrsamkeit von Schaden ist, wenn das Studium der Griechen und Römer aus den Schulen verbannt wird: man sehe das verkrüppelte Wissen unserer jungen Leute!

Hat sich manch einer doch nicht so mit voller Freude an Bach herangewagt, weil man in seinen Werken nur trocken berechnende Verstandesarbeit witterte, so kommt man, wenn man sich tiefer in ihn versenkt, zu anderen Gedanken über ihn. Einzig richtig ist der Hinweis auf die alten griechischen Tragiker,

auf Homer, auf Dante: sollen sie uns darum nichts mehr sein, weil sie in heute veralteten Formen dichteten? Ein Werk, in dem eine ganze Persönlichkeit sich zeigt, muß den menschlichen Geist an sich fesseln, in welcher Form es auftritt; denn der sucht Persönlichkeiten und holt sich von ihnen Leben. Und wahrlich, bei unserem Kantor steht hinter all seinen Werken er selber als eine bedeutende Persönlichkeit, ein Mann von seltener Seelentiefe und einer frischen Elastizität des Geistes, in allen Stimmungen der Seele erfahren, schaffend und eigenartig.

Die starren Formeln aber sind einem Bach keine Fesseln für den Geist. Wie ein Dichterling zwar überall durch Metrum und Reim sich beengt und geängstigt fühlt, der echte wahre Dichter aber darüber fürstlich waltet, so wird Bach durch die strengen Gesetze, in denen er schafft, nur angeregt, Schönheit, Ordnung und Maß in seinen Werken zu pflegen, sein Geist hebt sich in ihnen zu Schöpfungen aere perennius, leicht und spielend überwindet er die bedenklichsten Schwierigkeiten. Er ist nie durch die Gesetze seiner Kunst gebunden, er beherrscht sie und tritt überall souverän in ihnen wirkend auf, und durch ihre Beherrschung den Hörer mit sich fortreißend. Er bringt kühne Dissonanzen, wie sie niemand gewagt hätte, er schreibt die verbotensten Quinten und Oktaven, doch alles, wo es eben so gerade wohlklingt, und nur dann, wenn Leerheit der Harmonie oder Harmoniensprung zu befürchten: die Ursache des Verbotes war dann ja aufgehoben; er setzt

Quinten so offenbar, daß jeder Anfänger daran Anstoß nimmt und sie sich nur dem Denkenden alsbald rechtfertigen.

Flitterkram suchen wir vergebens bei unserem Meister. Er liebt es auch nicht, mehrere Farben für ein Werk zu mischen und durch bunte Pracht zu fesseln; jedes Werk zeigt stets eine Grundfarbe, die er aber so wunderbar nach allen kleinsten Nüancen behandelt und mit allen, gerade dieser gewählten Grundfarbe möglichen Schattierungen durchführt, daß man immer wieder diesen Mann bewundernd und von so urgewaltiger Schöpferkraft überwältigt mit Beethoven ausrufen muß: „Nicht Bach, Meer soll er heißen.“

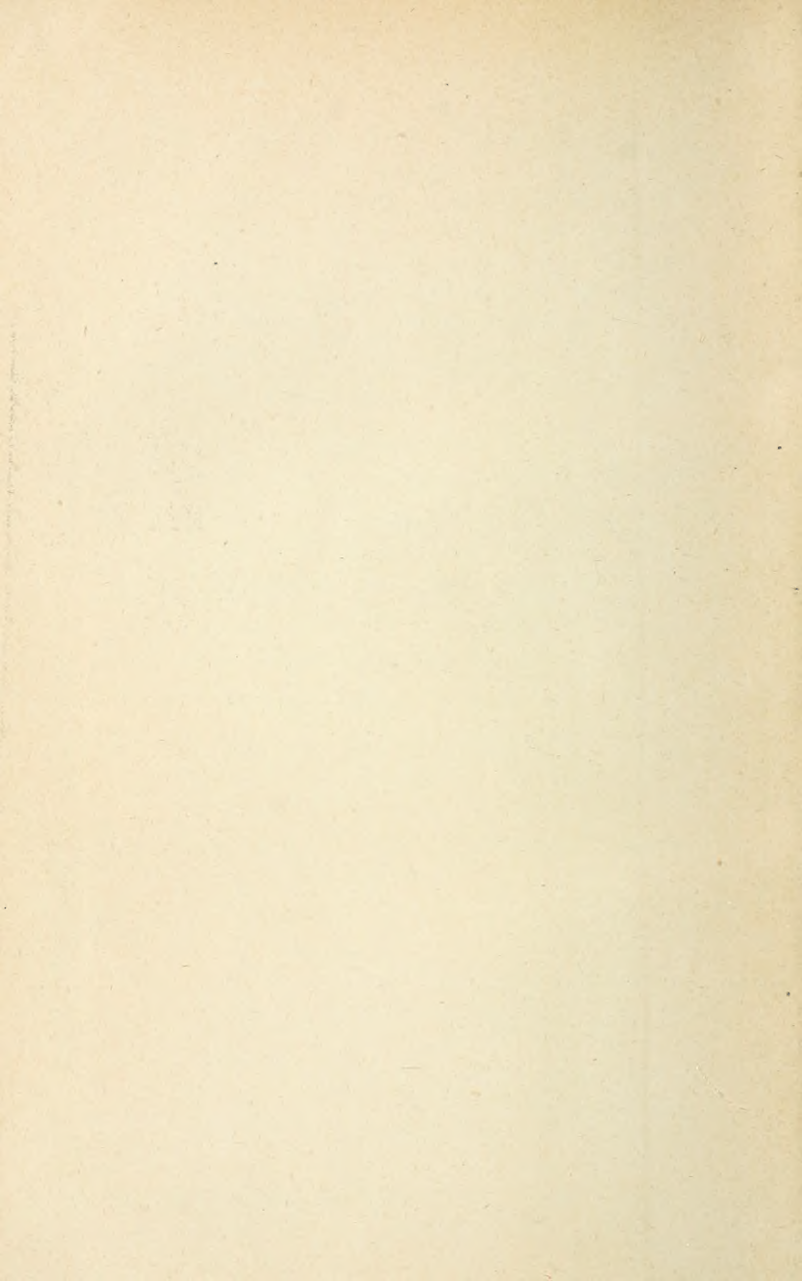
Bach, ein Riese des Geistes.

Und dieser unser! mit Stolz dürfen wir sagen: unser! Der Begründer und Vater der deutschen Musik — so sagten wir bereits von ihm. Wahrhaftig, kein deutscher Komponist vor ihm hat ein so gerade nationales Gepräge.

Darum, so lange deutscher Geist in deutschen Herzen lebt, so lange deutscher Sinn aus seinen heiligen Tiefen Schmerz und Freude, Anbetung und Jubel, Empfindung und Begeisterung in Tönen niederlegt, wird dieser Name zu den edelsten seines Stammes gezählt werden, den die Geschichte Deutschlands mit goldenem Griffel auf die ehernen Tafeln unseres Ruhmes verzeichnet.

Typograph-Maschinensatz von Oscar Brandstetter in Leipzig.






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 03 06 15 009 7